

國立臺灣大學文學院音樂所

碩士論文

Graduate Institute of Musicology

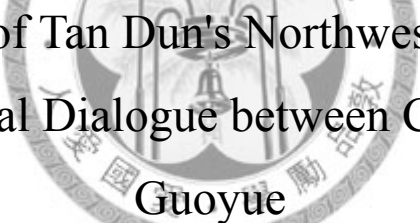
National Taiwan University

Master Thesis

譚盾《西北組曲》研究

—作品與「現代國樂」的多元對話

The Study of Tan Dun's Northwest Suite: The
Multidimensional Dialogue between Composition and
Guoyue

The seal of National Taiwan University is a circular emblem. It features a central design with a bell and a book, surrounded by the university's name in Chinese characters: "國立臺灣大學" at the top and "勵志敦學" at the bottom. The seal is positioned behind the English title of the thesis.

廖詩昀

Shih-Yun Liao

指導教授：沈冬 博士

Advisor: Tun Shen, Ph.D.

中華民國 99 年 1 月



國立臺灣大學碩學位論文
口試委員會審定書

譚盾《西北組曲》研究

—作品與「現代國樂」的多元對話

本論文係 廖詩昀 君（學號 R93144006）在國立臺灣大學音樂學研究所所完成之碩士學位論文，於民國 99 年 1 月 18 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

沈冬

（簽名）

（指導教授）

林雲

高雅俐

所長：

王櫻芬

（簽名）



誌謝

撰寫論文的過程，要感謝好多好多的人。

首先要感謝的是沈冬老師，他教了我好多事。除了論文，他也很關心我的生活和心理狀況，他是我永遠的女神。還要感謝論文與大綱口委林昱廷、高雅俐、鍾耀光老師，教導過我的櫻芬老師、育雯老師，還有金立群、楊建章、陳人彥等老師。

謝謝陳澄雄、陳裕剛、陳如祁、洪慧善、蘇文慶、鄭翠蘋、閻惠昌、瞿春泉、陳中申、盧亮輝、陳大爺、李英、黃新財、黃光佑、陳俊憲、安敬業、陳志昇等多位老師；感謝香港中樂團、香港舞蹈團、香港中文大學郭欣欣、PTT 多名熱心網友給予資料上的協助。

感謝我所有的朋友，丸子姊、昀修、愛湄、孟淳、瑋苓、俐晴、韋伶、佩佩、閃珊、文淑、湘郁、品芳、艷汝、娃娃、春風、姿呈、倚如、鴻霏、君笠、小涼、汪汪、大鈞寶貝、芳如、皓中、天佑、小孟、妞妞、青儀、軒、飛哥、鳴魔、弘瑋、徐達、維霆、于芳學姊、承穎、小螞蟻、小不點、YUKI、美君、彭彭、瑄瑄、怡芬、張遠、禎誼、琦盈，謝謝你們幫忙我，謝謝你們給我愛讓我能夠努力下去。

謝謝千千給我好大的心理支持還有很多技術協助，謝謝千睿借我筆電。

最後謝謝我的家人，弟弟、爸爸、媽媽，我真的很愛你們。

目錄

誌謝.....	iii
目錄.....	v
表目錄.....	vii
圖目錄.....	viii
譜例目錄.....	ix
摘要.....	xiii
Abstract.....	xv
第一章、緒論.....	1
第一節、研究動機、目的、方法與相關文獻回顧.....	1
第二章、「現代國樂」風格發展概況.....	33
第一節、1949年以前的「國樂團」.....	33
第二節、1949年後影響「現代國樂」的變革.....	41
小結.....	58
第三章、譚盾與《西北組曲》的緣起.....	61
第一節、譚盾.....	61
第二節、《西北組曲》前世今生.....	77
小結.....	95
第四章、中西新舊融會的創作語言.....	97
第一節、地方風情畫：音樂素材的傳統.....	97

第二節、音樂結構與寫作手法分析.....	105
第三節、中西新舊具體交會.....	138
小結.....	146
第五章、文本的相互映照.....	149
第一節、傳統素材與現代載體：從《黃土地》到《西北組曲》的多重對話	149
第二節、詮釋理念的具體表現：《西北組曲》與指揮的對話.....	157
第三節、審美價值的體現：《西北組曲》與「現代國樂」的對話.....	183
小結.....	202
第六章、結論.....	203
附件.....	206
參考文獻.....	207



表目錄

表 1 《西北組曲》影音出版列表.....	17
表 2 董榕森整理「現代國樂團」編制.....	45
表 3 當代台灣「現代國樂團」編制.....	46
表 4 彭修文作品編制.....	51
表 5 舞劇《黃土地》與《西北組曲》的音樂對照.....	91
表 6 四個樂章的架構.....	105
表 7 《老天爺下甘雨》樂曲結構.....	105
表 8 《鬧洞房》樂曲結構.....	116
表 9 《想親親》樂曲結構.....	123
表 10 《石板腰鼓》版本比較.....	128
表 11 《老天爺下甘雨》版本比較.....	160
表 12 《鬧洞房》版本比較.....	165
表 13 《想親親》版本比較.....	168
表 14 《石板腰鼓》版本比較.....	172
表 15 《西北組曲》的演出概況.....	179
表 16 台灣「現代國樂」流行曲目.....	187



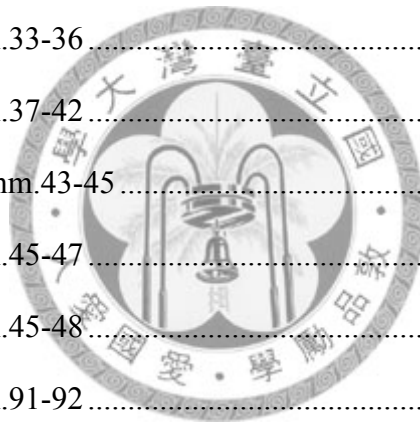
圖目錄

圖 1 The Merriam Model.....	14
圖 2 實際運用 The Merriam Model 在研究上的內容.....	15
圖 3 鄭覲文與錄製《東方大樂》的大同樂會樂團.....	34
圖 4 《光明行》手稿.....	37
圖 5 毛澤東和參加延安文藝工作者座談會.....	65
圖 6 〈深谷回聲〉.....	78
圖 7 《黃土地》工作照.....	79
圖 8 拍攝《黃土地》時的張藝謀。.....	80
圖 9 電影《黃土地》劇照，村人成親.....	81
圖 10 舒巧飾《小刀會》周秀英一角.....	83
圖 11 香港舞蹈團訪京演出海報.....	84
圖 12 舞劇《黃土地》劇照，左起憨憨、父親、翠巧.....	85
圖 13 台北市立國樂團所灌錄的《西北組曲》專輯封面.....	87
圖 14 趙季平.....	88
圖 15 電影《黃土地》劇照，腰鼓.....	101

譜例目錄

譜例 1 《光明行》第一段簡譜.....	37
譜例 2 《光明行》第二段簡譜.....	38
譜例 3 吳伯超《飛花點翠》.....	39
譜例 4 董榕森，《陽明春曉》片段.....	42
譜例 5 《巨人頌》部分樂譜.....	44
譜例 6 山曲《割小麥》.....	99
譜例 7 《腳夫調》分析.....	101
譜例 8 《腳夫調》骨幹音分析.....	102
譜例 9 《老天爺下甘雨》，mm.1-7.....	106
譜例 10 《老天爺下甘雨》，mm.9-14.....	107
譜例 11 《老天爺下甘雨》，mm.15-16.....	108
譜例 12 《老天爺下甘雨》，mm.15-20.....	108
譜例 13 《老天爺下甘雨》，mm.25-28.....	109
譜例 14 《老天爺下甘雨》，mm.29-32.....	110
譜例 15 《老天爺下甘雨》，mm.37-44.....	111
譜例 16 《老天爺下甘雨》，mm.45-53.....	111
譜例 17 《老天爺下甘雨》，mm.54-55.....	111
譜例 18 《老天爺下甘雨》，mm.59.....	112
譜例 19 《老天爺下甘雨》，mm.72-77.....	112
譜例 20 《老天爺下甘雨》，mm.78-81 笙與《信天游》對照.....	113
譜例 21 《老天爺下甘雨》，mm.78-81.....	113
譜例 22 《老天爺下甘雨》，mm.82-86.....	113
譜例 23 《老天爺下甘雨》，mm.87-94.....	114

譜例 24	《老天爺下甘雨》，mm.87-90.....	114
譜例 25	《老天爺下甘雨》，mm.95-103.....	115
譜例 26	《老天爺下甘雨》，mm.104-112.....	115
譜例 27	《鬧洞房》mm.1-2.....	117
譜例 28	《鬧洞房》mm.6-8 胡琴.....	117
譜例 29	《鬧洞房》m.9.....	118
譜例 30	《鬧洞房》mm.11-12.....	118
譜例 31	《鬧洞房》mm.13-18.....	118
譜例 32	《鬧洞房》mm.21-23.....	119
譜例 33	《鬧洞房》mm.27-29.....	119
譜例 34	《鬧洞房》mm.33-36.....	120
譜例 35	《鬧洞房》mm.37-42.....	120
譜例 36	《鬧洞房》，mm.43-45.....	120
譜例 37	《鬧洞房》mm.45-47.....	121
譜例 38	《鬧洞房》mm.45-48.....	121
譜例 39	《鬧洞房》mm.91-92.....	122
譜例 40	《鬧洞房》mm.93-95.....	122
譜例 41	《想親親》mm.1-2.....	124
譜例 42	《想親親》mm.5-12.....	124
譜例 43	《想親親》mm.13-18.....	125
譜例 44	《想親親》mm.19-27.....	126
譜例 45	《想親親》mm.31-38.....	127
譜例 46	《想親親》mm.37-41.....	127
譜例 47	《想親親》mm.49-53.....	128
譜例 48	《想親親》m.55.....	128
譜例 49	《石板腰鼓》mm.1-13.....	130



譜例 50	《石板腰鼓》 mm.15-18	130
譜例 51	《石板腰鼓》 mm.19-22	131
譜例 52	《石板腰鼓》 mm.25-30	131
譜例 53	《石板腰鼓》 mm.31-37 管樂	132
譜例 54	《石板腰鼓》 mm.31-37	132
譜例 55	《石板腰鼓》 m.73	133
譜例 56	《石板腰鼓》 m.74	133
譜例 57	《石板腰鼓》 mm.75-76	134
譜例 58	《石板腰鼓》 mm.77-78	134
譜例 59	《石板腰鼓》 mm.78-83	135
譜例 60	《石板腰鼓》 mm.96-104	135
譜例 61	《石板腰鼓》 mm.105-108	136
譜例 62	《石板腰鼓》 mm.111-116	136
譜例 63	《石板腰鼓》 mm.117-118	137
譜例 64	《老天爺下甘雨》 mm.60-64	140
譜例 65	《石板腰鼓》 m.43 與 m.73 打擊節奏	143
譜例 66	《老天爺下甘雨》 mm.9-10	162
譜例 67	《老天爺下甘雨》， m.24	162
譜例 68	《老天爺下甘雨》， mm.43-44	163
譜例 69	《老天爺下甘雨》， m.59	163
譜例 70	《老天爺下甘雨》， m.76	163
譜例 71	《老天爺下甘雨》， mm.78-80	163
譜例 72	《老天爺下甘雨》， m.83	163
譜例 73	《老天爺下甘雨》， mm.84-85	164
譜例 74	《老天爺下甘雨》， mm.99-101	164
譜例 75	《鬧洞房》 mm.9-10	167

譜例 76	《鬧洞房》 mm.15-18	167
譜例 77	《鬧洞房》 mm.51-52	167
譜例 78	《鬧洞房》 mm.53-60	167
譜例 79	《鬧洞房》 mm.61-62、m.64、m.66	168
譜例 80	《想親親》，m.11	170
譜例 81	《想親親》，mm.13-14	170
譜例 82	《想親親》，mm.23-26	171
譜例 83	《想親親》，mm.39-41	171
譜例 84	《想親親》，mm.43-44	171
譜例 85	《想親親》，mm.50-53	171
譜例 86	《石板腰鼓》 m.75	174
譜例 87	《石板腰鼓》 m.111	174
譜例 88	《石板腰鼓》 m.118	174
譜例 89	《鬧洞房》，m.19	177



摘要

本文研究對象為譚盾所創作「現代國樂團」作品《西北組曲》，主要關注於該作品的源流及作品與「現代國樂」的對話。在作品源流方面，除了梳理音樂作品的創作緣由、過程，也回溯該作品的其他前身文本，與音樂文本互為對照。對於「現代國樂」的觀察，主要鎖定 1949 年以後樂團編制、作品形式。

綜觀全文，以作品為主軸，透過訪談、歷史文獻與報導資料爬梳、樂譜與影音資料的整理等方法，探討作品的樂種背景、作曲家背景、作品創作原委、作品的音樂寫作手法，並且進一步從中切片，觀察作品與背景、作品與指揮、作品與作曲家、作品與樂種審美潮流之間的互動。

關鍵字：

譚盾、西北組曲、現代國樂、中樂、民樂、國樂、黃土地



Abstract

The article is a study about of Tan Dun’s “Guoyue Orchestra” piece *Northwest Suite*, and focus on the origin and development of the piece and the interaction between it and “Guoyue.”About the origin and development, including the cause for composing, and other relevant text. The observation on “Guoyue”is mainly about the orchestration and musical form after 1949.

In general, this essay uses *Northwest Suite* as the main shaft. Through interviewing, researching on historical documents and reports, and organizing music and video records, it discusses the music background of the composition, the background of the composer, the inspiration of the composition, the music technique of the composition. Moreover, it analysis and observes the interaction between the composition and background, the composition and conductor, the composition and composer, and the composition and music stream.

Keywords:

Tan Dun, Northwest Suite, Guoyue, The Yellow Land

第一章、緒論

第一節、研究動機、目的、方法與相關文獻回顧

一、研究背景

「國樂」一詞的涵義，自中國近代以來始終是複雜而含混不清的。回顧中國近代「國樂」一詞的出現，其主因在於 1840 年鴉片戰爭後，西方音樂隨著中國在政治、宗教上的開放而傳入中國，爲了與「西樂」相區別，遂出現了「中樂」一詞，不久之後改稱「國樂」。以北京大學音樂團（後改組爲北京大學音樂研究會）爲例，在該組織下將音樂分成「國樂」以及「西樂」兩部門來活動，其用意就是將「國樂」與「西樂」區分開來。「國樂」實際內容教授古琴、琵琶、崑曲之類的傳統音樂。¹我們從這個相對的定義可以推論，當時的「國樂」僅包含傳統樂器，在現實上一方面指中國的傳統音樂，另一方面則指以固有樂器爲基礎所發展出的新中國音樂。以中國傳統音樂爲主的國樂社團，其活動內容主要爲中國傳統音樂如江南絲竹、廣東音樂，又或是崑曲一類的戲曲，如鄭鎮昌、秦仲功發起組織的「國樂研究社」（1919），姚守梅、周晉升籌組的「中國國樂團」（1920），張志香、秦仲功發起的「上海國樂研究會」（1920），王孟祿、李廷松、孫裕德、李振家、俞樾容成立的「霄霽國樂學會」（1925），潘小雅主持、金祖禮顧問的「雲和國樂學會」（1927）。²兼有改良者如 1920 年鄭觀文在上海成立了「大同樂會」，其「國樂」研究、演出的內容則分爲兩大部份，早期活動較偏重傳統中國音樂——主要是研究、演奏古代宮廷祭典儀式用的雅樂，後來則逐漸發展爲一種不同

¹ 高厚永，〈回顧與展望——爭論與探索發展了二十世紀的國樂〉，收於《中國新音樂史論集——國樂思想》，劉靖之、吳贛伯（1994），3。

² 陳建華、陳潔，《民國音樂史年譜 1912-1949》，（上海：上海音樂出版社，2005），65-98。

以往的民族樂隊，³其最著名的作品就是鄭觀文、柳堯章根據琵琶曲《潯陽夜月》改編而成的合奏《春江花月夜》。⁴1927年劉天華成立的「國樂改進社」所指的「國樂」也與大同樂會類似，內容主要除了中國的傳統音樂，如：雅樂、戲曲音樂以及傳統民間音樂等⁵，也包括了在傳統器樂基礎上所進行的各種改進。

大同樂會或國樂改進社企圖發展出一個兼具保存傳統與發展現代、具有代表性的中國音樂系統，他們的所作所為都還是在中國器樂的範疇之中。但另一方面，有一些學者文人則將「國樂」的內容擴張了，詮釋出不一定與中國傳統音樂有關係的定義，如王光祈、青主、蕭友梅都曾經提出過廣義的「國樂」。

王光祈曾說：

什麼叫做『國樂』？就是一種足以發揚光大該族的向上精神，而其價值又同時為國際之間所公認。因此之故，凡是「國樂」須具備下列三個條件：一、代表民族特性；二、發揮民族美德；三、舒暢民族感情。至於制樂的方法，我們大可以利用歐洲已經發明的工具，譬如調式、譜式、樂器之類。⁶

青主以為：

不管用來演奏的是什麼樂器，也不管唱奏的是什麼歌式、樂曲，只要是中國人做出來的音樂，而且卻有藝術價值，都叫做『國樂』。中國人如果會做出很好的所謂西樂，那末，這就是國樂。⁷

³ 鄭觀文在大同樂會所創建的樂隊，在當時是國內罕見的大型編制，共分為四組。樂器組成大致上有：吹管樂器，有笛、排簫、笙（2）、直笛（2）、壎、篪、低音管（2）；彈撥樂器，琵琶（4）、小忽雷（2）、大忽雷（2）、雙青（2）、中阮（2）、箏篪 72 絃（1）、大瑟 51 絃（1）；拉絃樂器：二胡（4）、弓胡（2）、幢琴（1）；打擊樂器：大鼓、小鼓、海鑼、編鐘、方響、薄鈸、巴打拉等。吳贛伯〈新音樂與國樂改進〉，收於《中國新音樂史論集——回顧與反思》，劉靖之（1992）。

⁴ 高厚永，〈回顧與展望——爭論與探索發展了二十世紀的國樂〉，收於《中國新音樂史論集——國樂思想》，劉靖之、吳贛伯（1994），4。

⁵ 劉天華，〈我對於本社的計畫〉，收於《搜索歷史——中國近現代音樂文論選編》，張靜蔚（2004），149-51。

⁶ 王光祈，《歐洲音樂進化論》，（上海：中華書局，1928）。本文發表於1924年12月16日。

⁷ 青主，〈我亦來談談所謂的國樂問題〉，《音樂教育》，2/8：11-17。該期出版於1934年8月刊

蕭友梅提出：

能表現現代中國人應有之時代精神，思想與情感者便是中國國樂。⁸

上述所言「國樂」，幾乎已不將「樂器」考慮為中國音樂的內容要素了。這幾個看法出現在 1924 至 1944 年之間，同一個時間大同樂會與國樂改進社所進行仿製古樂器、保存舊樂、中國傳統樂器改良等工作亦持續進行，似乎與這幾位當時重要的音樂教育大家的看法有些不同。中國傳統器樂在當時為何會受到這些「音樂專家」的輕忽呢？在蕭友梅〈對於大同樂會仿造舊樂器的我見〉一文中，他先質疑了本國樂器的價值：

本國人發明的樂器是不有一百四十種之多？純粹由本國人發明的樂器是否樣樣都有改良整理的價值？⁹

接著又討論到如何決定樂器是否有價值：

但凡一個樂器的有價值，須具備下列幾條件：(1) 音質（即音色）要好；(2) 音域要大（近日西方樂器極力改良，許多樂器已經把音域擴大至三組以上）；(3) 音量要有伸縮力（就是發出的要能從 pp”甚弱”奏到 ff”甚強”）；(4) 要能奏半音階。

受到西方古典音樂教育薰陶的蕭友梅，將西方音樂審視樂器的標準用在中國傳統器樂上，從而得出了中國傳統器樂中並非樣樣都是有價值的，而所謂的價值，也必須要該樂器能表現出西方音樂美學的其重點。其他幾位專家也與蕭友梅類似，受西方音樂教育，以西方局內觀、中國局外觀的角度來看待中國的樂器。很顯然中國樂器無法立即以西方美學標準來演奏，於是這些專家便提倡一種直接割裂傳統樂器的中國音樂觀。但對一般民眾來說，樂器還是最能直接引發民族、

由繆天瑞主編，江西省推行音樂教育委員會出版。

⁸ 蕭友梅，〈復興國樂之我見〉，收於《蕭友梅全集》，陳聆群、洛秦（2004），736-8。原載於 1939 年 6 月出版的《林鐘》，該刊由國立音樂專科學校編印，編者陳洪。

⁹ 蕭友梅，〈對於大同樂會仿造舊樂器的我見〉，收於《蕭友梅全集》，陳聆群、洛秦（2004），389。本文原載於 1931 年 1 月 1 日出版的《樂藝》季刊第 1 卷第 4 號。

國家聯想的表徵，因此要創造一個對廣大民眾具有連結力量的音樂文化，中國器樂是不能斷然拋棄的。最終，大同樂會與國樂改進社等人所做的努力被廣泛接受為「國樂」的主要代表，他們除了個別將各地的中國樂器加以改良、篩選，另一項新的創意是將這些樂器組合成一個前所未見的合奏樂團形式，這部份逐漸成為中國音樂發展中一個重要項目。¹⁰1949年後，中央廣播電台部分遷至台灣改組為中國廣播公司後組成的這種新創樂隊，直接稱為「國樂團」，「國樂」一詞在台灣逐漸失去代表中國音樂的廣泛意義，而成為經過「現代化」的某種特定的改良民族器樂的代名詞，日後更成為一般人想像傳統中國音樂的基礎。

現今「國樂團」的形式與內容，毫無疑問受到西方歐洲古典音樂文化相當大的衝擊與影響。這種新創制的樂隊雖然在樂器方面有相當程度的傳統根基，但這樣的組合方式卻缺乏曲目，於是「作曲」成了這個音樂品種不能規避的課題。這裡顯現出中西文化衝突在「國樂團」發展史上一個重大的衝突。首先，「國樂團」的創建始於對中國傳統的不安全感，因此在研究保存之外，同時對傳統器樂進行改良與創新；另一方面，「國樂團」的「作曲」概念實受到西方音樂的影響。於是各種發展的方法都大量的借鑒交響樂，特別是在聲響的美學上逐漸向西方交響音樂靠攏，因此強化了對樂器如加大音量、拓寬音域、健全半音、提高音色和諧、增建低音聲部等等的需求。一方面要保存傳統，一方面又要改變傳統，在這樣的情形下，「國樂團」如何適當的去調和中西文化的衝突呢？

今日我們所見到的「國樂團」型制，在編制與作曲上已經幾乎是全面採用西方交響音樂的寫作方法了，譬如動機發展、曲式、複調手法、和聲等等，甚至在配器的概念上也企圖達成宛如西方交響樂的音響效果。然而在國樂團初成之時，所演奏的音樂卻並非如此。以衛仲樂所編的《春江花月夜》為例，雖然將樂隊分組但演奏上仍為重奏，屬於單音音樂的型態。較早採用了西洋交響音樂方法來編

¹⁰ 高厚永，〈回顧與展望——爭論與探索發展了二十世紀的國樂〉，收於《中國新音樂史論集——國樂思想》，劉靖之、吳贛伯（1994），6。

配和聲、複調者，例如吳伯超《飛花點翠》，但從曲譜當中可以看到，作品僅是極為初步地使用西方古典音樂作曲技巧。但是隨著音樂教育制度與內容全面西化，¹¹「國樂團」朝向交響化的方向前行。

回過頭來看近數十年來中國傳統樂隊的發展模式，在西方音樂的影響——包括西方和聲體系的影響下，中國傳統合奏音樂也產生了或大或小的變化，最少在曲式上與和聲觀念上，或多或少地受到了西方的影響。所以，無論人們喜歡與否，中國傳統音樂合奏向西方「交響化」的觀念靠近是無可避免的。¹²

採用了西方歐洲交響思維來創作、演出的「國樂團」，在樂隊編組配置方面對於中國傳統器樂中所缺乏的低音聲部進行了大量的努力，無論是吹管、彈撥、拉絃、打擊，都各自發展成高低音域齊備的群組；此外如採用十二平均律、視奏制度、指揮制度、固定調與五線譜等方面，也是受西方歐洲古典交響音樂的影響。1959年高子銘認為這種國樂團「由單音音樂漸進為複音音樂，使國樂踏上了現代的台階」¹³，其後黃體培說「所謂現代國樂，乃因應當代國際文化交流而生之新型制之中國音樂」¹⁴，董榕森亦以「現代化之中國傳統樂隊」¹⁵視之。「國樂」發展過程中為了宏揚固有文化同時躋身國際，借用了西方古典音樂的思維作法，表現出國際化、現代化與西化在中國隱然是三位一體的事實。長久以來在中國人心中現代化一直等同於西化，然而以「西化——交響化」做為中國傳統器樂「現代化」的手法，卻不是沒有爭議。早期「國樂團」模擬學習西方歐洲交響樂團的音樂，難免有悖離傳統太多，崇洋媚外之嫌，如高子銘在其著作《現代國樂》中提到：

¹¹ 修海林，〈中國音樂教育的兩大癥結〉，收於《「音樂的傳統與未來」國際會議論文集》，明立國（2000），84-102。

¹² 黎鍵，〈中樂合奏傳統與交響化問題〉，收於《長河集——香港民族音樂學會二十周年文集（1984-2004）》，劉靖之、李明（2005）。

¹³ 參考高子銘，《現代國樂》，（台北：正中書局，1959），85-7；

¹⁴ 黃體培，《中華樂學通論（第二編：樂律）》，（台北：行政院文建會，1983），178。

¹⁵ 董榕森，〈近三十年來我國之傳統音樂教育〉，《教育資料集刊》，12:599-633。

把旋律加上現代的因素——和聲...創作了二十餘部的樂隊大合奏，正式發展樂隊組織。像這樣大膽的嘗試，頻著我們初生之犢的天真，一直向前跳躍。但是 在這封建保守的中國社會裡，不難想像我們所遭受的歧視與機評，有人認為這將要不是國樂了，國樂只能這樣，不能那樣，甚至訾議我們為『國樂叛徒』！」¹⁶

然而即便到了今天，國樂交響化已成了「國樂團」的發展主流，但對於交響化的內容與方法仍舊爭議不休。中國器樂與西方交響樂團相比較，有著根本的不同，譬如在音響上西方以融合度高的音色為發展主流，但中國樂器卻各自有特殊、強烈的音色；此外中國音樂強調的是音的韻味、重視線性美感這些都與西方和聲發展、曲式結構的邏輯有差異。究竟「交響化」的定義與內涵應該是什麼呢？又應該從什麼樣的角度來探討、看待「國樂團」與「交響化」的關係？當代音樂家對於「國樂交響化」，已經不侷限於在硬體上「西方歐洲交響樂隊化」，而著重於使「國樂團」具備與之可相提並論的表現力，譬如梁茂春為國樂團的交響化提出了幾點具體內容：

大幅度的音量、音響及力度的表現能力；豐富的音色帶來強大的音樂表現力；大型曲式結構，表現複雜的戲劇性、悲劇性內容的能力；具有多聲、複調的表現手段，因而能夠表現非常複雜的感情變化和細膩的內心獨白；深刻的思想蘊含，深邃的哲理表達。¹⁷

如果我們將「國樂交響化」完全等同於「西方交響樂團化」，意即以西方歐洲交響樂為美學標竿作為「國樂交響化」的唯一取向，那麼「現代國樂」就注定了只是歐洲交響樂的贗品。經過數十年的發展，事實也說明了將西方音樂美學作為「現代國樂」的唯一標竿是危險的。但若將「交響化」詮釋為「以大型樂隊編制演奏多聲部的主音或複音音樂」，則歐洲交響樂隊只是現代國樂團發展的參考

¹⁶ 高子銘，《現代國樂》，（台北：正中書局，1959），1。

¹⁷ 梁茂春，〈論民族樂團交響化——為香港中樂團主辦的研討會而作〉，《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會文集》，余少華（1997）。

對象而非目標的全體，正如同劉文金所提出，西洋管弦樂對功能分組的結構經驗，是來思考民族管弦樂對功能分組新型結構的參考依據。¹⁸

二十世紀以後，西方古典音樂也逐漸發展出更豐富多元的美學觀，共同構成了流派繁多的「現代音樂」。在「現代音樂」發展過程中，大量的借用了東方的音樂哲學，早年由西方向東方的單向文化輸入，後來也有了反向的文化輸入。¹⁹西方「現代音樂」給予了中國當代音樂家許多的刺激與發揮的自由，一方面除了差異造成的衝突引發思考，另一方面也由於「現代音樂」中有許多與東方音樂文化互通之處，如沈洽所提出的中國傳統音樂中所重視的「音腔」²⁰，與西方「現代音樂」對微分音、自由速度的運用等都有相通之處。²¹西方「現代音樂」對中國的刺激同樣也反映到「現代國樂」的創作與表現上，「現代國樂團」也因此刺激思考起更多不同的音響建構方法。香港林樂培主張「從古思中尋根，從前衛中找路」²²，是「現代音樂」帶給「現代國樂」新活力的一個代表人物，其後在中國大陸一群青年作曲家也進入此一領域，共同為「現代國樂」的創作投入新的創意與活力。

「國樂」受到西方古典音樂文化衝擊之後，開始朝向「現代化」邁進，而「交響化」則在「國樂現代化」的過程中，被選擇作為一個主要的發展手段。然而隨著時空變化，「國樂現代化」的手法趨於豐富，「交響化」的內涵亦有了多元的詮釋。當代「現代國樂」如何重整前人的經驗？如何再次面對東方與西方文化的歧異與共通處？

¹⁸ 劉文金，〈民族管弦樂交響性的實驗〉，《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會文集》，余少華（1997）。

¹⁹ 瑪麗－克萊爾·繆薩（Marie-Claire Mussat），《二十世紀音樂（Trajectoires de La Musique au XX^e Siècle）》，（北京：文化藝術出版社，2005），204-207。參考本書第8章第3節〈在二十世紀後半葉，結合東西方特色的音樂流派的地位〉。

²⁰ 參考沈洽，〈音腔論〉，《中央音樂學院學報》，4（1982）：13-21 及沈洽，〈音腔論（續）〉，《中央音樂學院學報》，1（1983）：3-12。

²¹ 相關的觀念，可參考李詩原，《中國現代音樂：本土與西方的對話：西方現代音樂對中國大陸音樂創作的影響》，（上海市：上海音樂學院出版社，2004）或鍾子林，〈1945年以來的西方現代音樂與我國音樂創作的關係〉，《人民音樂》，1984/10：47-53。

²² 林樂培《〈秋決〉及〈昆蟲世界〉如何以「洋為中用」，為香港中樂團奠下「現代交響化」的基礎》，余少華，《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會論文集》，（香港：市政局，1997）。

二、興趣緣起

筆者自 1997 年開始學習國樂，於 1999 年暑假參加了由 88 學年度入學的成功高中與北一女中兩校國樂社團所主辦的「絲竹樂揚」音樂會，²³演出節目除了還在高中的在學學生以外，由兩校校友共同組成的「北一成功校友國樂團」²⁴也在音樂會中安排了兩首表演節目。當時的北一成功校友國樂團所演出的曲子—《第一西北組曲》²⁵，富有原始感的人聲、打擊樂還有嗩吶高亢的獨奏旋律讓筆者留下了深刻的印象，並期待將來也能有機會演出整首樂曲。²⁶

2004 年暑假，北一成功校友國樂團首次申請進入國家音樂廳演出，樂團的指揮與幹部討論規劃的曲目中包含了《第一西北組曲》全曲，筆者因此能有機會一償宿願，實地演練這首樂曲。在業餘社團的排練中，討論並發表個人對於樂曲的觀感很頻繁直接。通常每一首曲子都會同時有正反兩面的評價，一般而言常見的負面意見或在於認為樂曲不悅耳，也可能是認為難度不恰當。特別的是，當初未曾有人反對將它排入演出曲目，幾乎全體團員對於排練演出本曲都充滿興致，特別是許多打擊組的成員都爲了能演出首曲子排除萬難回來參與這次的演出。

實際排練與演出之後，筆者對這個作品益發喜愛，每逢其他樂團有演出《西北組曲》時更是盡量前往欣賞。自 2006 年起，臺北市立國樂團以及台灣國家國樂團²⁷兩個職業樂團頻繁地由多位不同指揮演出《西北組曲》，職業樂團也多次

²³ 「絲竹樂揚」音樂會初期由台北市立國樂團出資支持，固定於每年暑假末學期初舉行公演。早期參加的高中國樂社團除了北一女中、成功高中兩校外，還有師大附中以及建國中學，然而以北一女中及成功高中爲一直以來固定的成員。自民國 89 年開始，增加了中山女中以及建國中學總共有四校國樂團參與，90 年再次回到兩校，91 年之後回復四校並加入景美女中維持五校共同參與至今。

²⁴ 「北一成功校友國樂團」於民國 87 年 5 月 13 日向台北市教育局正式登記成立，於 2000 年開始每年暑假舉行定期公演。

²⁵ 《西北組曲》原名《第一西北組曲》，當時演出的節目單上即書寫此總譜上的題名。

²⁶ 當時所演出的版本，是由陳如祁專爲了校際音樂比賽而改編的版本，「鬧洞房」(A)與「老天爺下甘霖」的後半段(B)，串接成 ABA 形式演出。

²⁷ 國立實驗國樂團奠基於 1984 年教育部成立之「國立藝專實驗國樂團」，1990 年由行政院通過「實驗國樂團設置要點」，2006 年正名國家國樂團，2008 年三月正式成立爲「台灣國家國樂團」。

灌錄出版該曲，指揮家陳澄雄更曾將這首曲子評為國樂創作曲目中的「上駟」，²⁸顯見從職業樂團的角度也肯定本曲的演出價值及其對聽眾的吸引力。而這許多也出，也提供給筆者欣賞不同樂團、指揮的詮釋的機會。然而在這麼多的演出之後，筆者也注意到了關於《西北組曲》一直以來不但沒有相關的論著或專文，就連這個作品確實的來歷其實也很模糊不清。究竟《西北組曲》這個曲子是怎麼來的呢？為什麼這麼多人認爲這是一個優秀的作品呢？

三、研究動機

早期高子銘所說「現代國樂」，雖然使用西方和聲，並在樂隊編組配置方面聲稱與西方交響樂團可相對照，乍聽之下與今日的「國樂團」似乎相差無幾，但就實際情形來看，現今在台灣「現代國樂團」的狀態與高子銘時代所說「現代國樂」已經大不相同。當代不論是「現代國樂團（國樂團）」、「中樂團」、「華樂團」、「民樂團」、「民族管絃樂隊」，在樂器的編組上都有了大致的共識，吹管、拉絃、彈撥、打擊各組內都有高音、中音、低音的配置，而作曲的方法也幾乎都是採用西方作曲方法爲主軸。西方「現代音樂」在整個西方古典音樂界來說，欣賞人口只能算是小眾，然而今日卻也有「不言現代不會作曲」的現象。對「現代國樂」而言，使用西方音樂中古典、浪漫等等作曲方法已被視爲常態，但是今天更不能忽略的是二十世紀以後西方音樂中對配器、和聲、節奏、音準、音色、旋律新觀念新方法在「現代國樂」中所扮演的角色。畢竟單就西方音樂來看，學院派的音樂雖承襲了歐洲以來的古典傳統，但是卻不曾停止新的創作手法與觀念，那麼力求與世界接軌的中國音樂，自然也不能慢下腳步。

西方現代音樂在作曲上已然更多元地接受東方音樂的思維，同時使得更多的東方作曲家在世界上得到認可，譬如周文中、武滿徹及譚盾，他們在創作的思維之中引進了東方特有的色彩風格與觀念，從而創造出一種異於西方傳統的新流

²⁸ 陳澄雄，〈序〉，《急管繁絃兵車行—陳澄雄與實驗國樂團》音樂會節目單。

派。以譚盾為例，他之所以能立足世界，不僅在於他所受的西方音樂訓練，而在於他挾帶充分的中國音樂養分並將之轉化為其特色，正如他自己所言「外國人看中的是我的中國特色，而中國也是我音樂創作的大本營。」²⁹譚盾在國際上已然得到極高的知名度，其作品縱使受到兩極化的褒貶，但是他的成功卻無庸置疑代表了他在作曲上確實有他過人的手腕，他運用西方樂器表現中國神韻，也將中國民族樂器、自然素材結合到自己的音樂作品之中。對於西方樂壇而言，譚盾帶來屬於中國東方的活力，對於「現代國樂」來說，譚盾則是將西方現代音樂中諸多概念持續推廣、發揚的助力。

1985年4月22日，當時還在中央音樂學院中讀碩士學位的譚盾舉行了「譚盾民族器樂專場音樂會」，³⁰發表了《雙闕》（為二胡和揚琴而作）、《鼓詩》（為中國鼓而作）、《天影》（為四十二把胡琴而作）《金》、《木》、《水》、《火》、《土》（以上五首為中國彈撥樂而作的組曲）等民族器樂作品，引起了廣泛的討論。1987年譚盾接受香港舞蹈團與香港中樂團的委託，為中樂團寫作舞劇《黃土地》配樂。1990年譚盾接受台北市立國樂團陳澄雄團長的邀稿，寫作《第一西北組曲》（後來多名《西北組曲》而不稱「第一」），這是譚盾第一部為「現代國樂團」所寫作的獨立作品，而這首樂曲在後續也受到各處「現代國樂團」的歡迎，被廣泛的演出。

《西北組曲》於1990年10月5日由陳澄雄指揮台北市立國樂團首演之後，在台灣、中國大陸、香港、新加坡等地都常被職業樂團演出、灌錄唱片，例如：1996年上揚唱片出版臺北市立國樂團的專輯《西北組曲》、³¹2002年雨果唱片出版香港中樂團的《山水響》專輯、³²2007年雨果唱片出版華夏民族樂團《詩經

²⁹ 莊園，〈譚盾：中國是我創作的大本營〉，《新華網》，2002年11月14日。<http://www.xinhuanet.com>

³⁰ 王安國，〈新時期的中國音樂創作〉，收於《現代和聲與中國作品研究》，王安國（2004），232-6。

³¹ 《西北組曲》，上揚唱片，1996年出版，王正平／陳中申指揮，台北市立國樂團。

³² 《山水響》，雨果唱片，2002年出版，閻惠昌指揮，香港中樂團。

五首、西北組曲》專輯³³、國立實驗國樂團《急管繁弦兵車行》音樂會、³⁴國家國樂團《詹姆士高威與國家國樂團》、³⁵臺北市立國樂團《古道隨想 — 許知俊與台北市立國樂團》音樂會、³⁶臺北市立國樂團《閃耀的光芒·e 世代的指揮——李心草與臺北市立國樂團》音樂會、³⁷臺北市立國樂團《旅奧指揮家溫以仁與台北市立國樂團》音樂會、³⁸香港中樂團《譚盾與 HKCO》音樂會、³⁹澳門中樂團《情牽世紀》音樂會、⁴⁰中央民族樂團《新年音樂會》、⁴¹新加坡華樂團受與台北市立國樂團聯合演出的「台北市傳統藝術季開鑼音樂會」⁴²等。此外，業餘樂團也經常將《西北組曲》作為演出曲目，足見其在「現代國樂」界流傳廣泛，是一首具有代表性的曲目。

譚盾在民族樂器的單獨使用與綜合配器上都為人稱道，其音樂作品在掌握中國民族、民間特色方面的能力更受到不少推崇。《西北組曲》作為他在「現代國樂」方面的代表作品，至今卻不見對該作品有任何深入的探討，實屬可惜。綜合上述，筆者擬回溯《西北組曲》的創作源頭、進行樂曲的音樂分析，並蒐集相關的影音資料及當代音樂家對該樂曲的看法，觀察《西北組曲》創作背景、作品本身以及作品背後所隱藏有關當代「現代國樂」發展趨勢與審美的議題。

³³ 《詩經五首、西北組曲》，2007 年出版，關迺忠指揮，華夏民族樂團。

³⁴ 國立實驗國樂團九十年度經典系列音樂會《急管繁弦兵車行——陳澄雄與國立實驗國樂團》，2001 年 12 月 15 日。國立實驗國樂團奠基於 1984 年教育部成立之「國立藝專實驗國樂團」，1990 年由行政院通過「實驗國樂團設置要點」，2006 年正名國家國樂團，2008 年三月正式成立為「台灣國家國樂團」。

³⁵ 國家國樂團《詹姆士高威與國家國樂團》，2007 年 11 月 7 日。

³⁶ 臺北市立國樂團第 166 次定期音樂會《古道隨想 — 許知俊與台北市立國樂團》，2006 年 10 月 31 日。

³⁷ 臺北市立國樂團第 167 次定期音樂會《閃耀的光芒·e 世代的指揮——李心草與臺北市立國樂團》，2006 年 11 月 12 日。

³⁸ 臺北市立國樂團第 170 次定期音樂會《旅奧指揮家溫以仁與台北市立國樂團》，2007 年 1 月 27 日。

³⁹ 香港中樂團《譚盾與 HKCO》，2003 年 4 月 5、6 日。

⁴⁰ 澳門中樂團，2001 年第十二屆澳門藝術節演出活動。

⁴¹ 中央民族樂團，2002 年 12 月 27、28 日。

⁴² 由臺北市立國樂團邀請新加坡華樂團，兩團聯合演出，2000 年 2 月 28 日，由胡炳旭指揮。

四、研究範疇與目的

本文所討論的樂種，指的是從「大同樂會」經「國樂改進社」至「中央廣播電台音樂組」的樂團發展為基礎，使用大量改革的傳統樂器並加入部份的西洋樂器而形成的「現代國樂」。

「現代」作為歷史時期，始於歐洲的工業化與資本化開始襲捲世界的 18、19 世紀以後，而「現代性」則是在工業化、資本化後社會所展現的多重面向，諸如對個人價值與作用的強調、專業分工細緻等，在文化藝術領域，具有「現代性」的作品指的是 19 世紀中以後，透過諸如並置、曖昧不明、似非而是、矛盾等方式來呈現現代生活的經驗。⁴³

應當注意的是，1959 年時高子銘所說的「現代國樂」其意義與今日的「現代國樂」並不全然相同。當時他所指的是不同於傳統中國器樂，結合中國南北樂器，學習了西方交響樂的和聲與配置方式，因而呈現了與往昔不同風貌的國樂團，是以稱為「現代」，以求其生存於現代社會的正當性，屬於時間觀念上的「現代」，然而他所借用的西方觀念最多也只到古典、浪漫派的方法。相對照下，今日「現代國樂」在觀念上是將西方「現代音樂」的概念也放進自己的口袋中，不只是旋律與和聲、單音與複音、落後與先進的概念，而是廣泛多元地容納了前述「現代性」的多種要素。

「現代國樂」在台灣地區常被通稱為「國樂」，在中國大陸稱「民樂」，香港稱「中樂」，新加坡以及其他海外地區為「華樂」。其中大型樂團編制、吹彈拉打四個編組來演奏的多聲部型態，現在也常被以「民族管絃樂」來稱呼。本文主要探討大型樂團編制型態的「現代國樂團」，小編制的民族室內樂形式及器樂獨奏形式因時間、篇幅所限，暫不討論。

⁴³ Popke, Jeff. "Modernity." *Encyclopedia of Human Geography*. 2006. SAGE Publications. 22 Apr. 2009. http://www.sage-ereference.com/humangeography/Article_n188.html

本文所關注的時代背景，主要從 1949 年台灣與中國大陸政權分離開始，探討兩岸三地「現代國樂團」個別的發展與相互的影響，以及中國新音樂創作環境與「現代國樂」創作之間的關連性。建立了時空背景的網路之後，再針對譚盾《西北組曲》進行研究，以期達成以下目的：

- (一) 作曲家譚盾的個人背景與《西北組曲》創作背景。
- (二) 《西北組曲》譜面資料的分析與主要版本比較。
- (三) 探討《西北組曲》在「現代國樂」發展中的定位。

五、理論架構與研究方法

針對民族音樂學的研究，Alan Merriam 在 1964 年所提出了三層次音樂分析：音樂的概念 (conceptualization about music)、與音樂相關的行為 (behavior in relation to music)、音樂聲響 (music sound itself) (圖 1)，1987 年 Timothy Rice 進一步詮釋 Merriam 的概念，將其看作分析的方法 (analytical procedures)，用以研究歷史建構 (Historical construction)、社會維繫 (Social maintenance)、個體接受與經驗 (Individual adaptation and experience) 的結構過程 (formative processes)。⁴⁴ Merriam 與 Rice 所探討的研究理論雖然針對民族音樂學，但是當中卻與系統音樂學中美學研究的部分有著相通之處。

⁴⁴ Timothy Rice, "Toward the Remodeling of Ethnomusicology," *Ethnomusicology* 31/3(1987): 174-488.

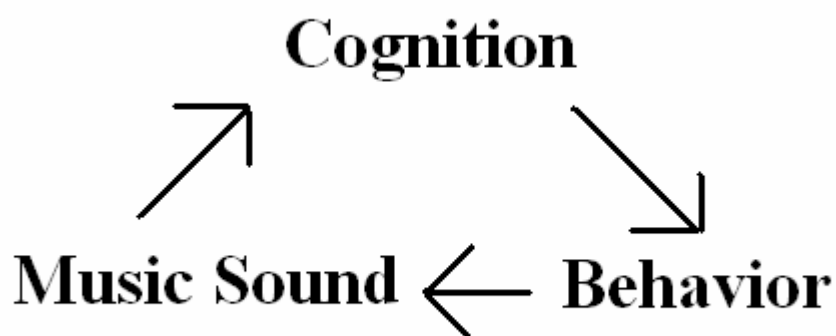


圖 1 The Merriam Model

達爾豪斯（Carl Dahlhaus）曾提出關於（西方）音樂美學觀念演進的歷史性質，即 17 世紀時強調音樂的實用功能（functional theory of art）、17 至 18 世紀時強調音樂所揭露出人類情感的本質（the doctrine of the affections）、19 世紀強調音樂作為作曲家情感人格的表現（the aesthetic of expression）、20 世紀盛行形式與結構主義（formalism and structuralism），美學觀念的歷史性質代表作品本身必定具有「社會——歷史」的價值，但是考慮僅僅考慮作品所具有的「社會——歷史」的價值在作品研究而言，卻是有缺失的，因為即使是「實用音樂」也會在一連串在接受過程之中逐漸轉化成「自主作品（autonomous work）」。因此在考慮作品研究之時，應該從作品本身進行觀察來揭露出歷史，以看見各別作品在歷史上的定位。⁴⁵

綜合上述，Merriam 提出概念、行為、聲響的建構邏輯，Rice 延伸此概念，進一步以此邏輯用來進行歷史建構、社會維繫、個體接受與經驗的結構過程研究，而達爾豪斯對於美學觀念演進歷史性質的論述則提供了上述邏輯與研究過程一個具體的對照。音樂作品的背後代表著某種音樂美學運作下對創作行為產生的影響，而音樂美學的建構則透過其之前的音樂作品來建立，在創造不停發生而美學觀念持續更迭的過程中，作品具備了雙重的意義，其一是其所揭露的時空背景，

⁴⁵ 達爾豪斯（Carl Dahlhaus），《音樂美學觀念史引論（Musikästhetik）》，（上海：上海音樂學院出版社，2006）。

其二是其音樂本身的美學價值。對於音樂或作品的研究，我們都不能忽略其背後所隱藏的時空意義，因為唯有透過特定的背景，才可能塑造出某種觀念最終造就作品的樣貌；反之當我們研究作品時，除了已知的背景外，更可透過作品本身所表露出的特質，挖掘出其中潛藏的時代風格，同時找到該作品在歷史上的位置。因此筆者以為作品的研究方向主要有二：其一，是對作品所在的時空背景進行探討；其二，對作品本身——作品語言、美學結構、作品展演等等——進行研究，並且從中探討作品所顯示的歷史意義，如同 Clifford Geertz 在〈Art as an Culture System〉一文中所說的「置藝術於文化脈絡中」，⁴⁶以呈現出作品本身之外的寬廣格局。

根據上述的想法，筆者認為依循 Merriam 的架構，作品研究實際的動態架構如下（圖 2）：

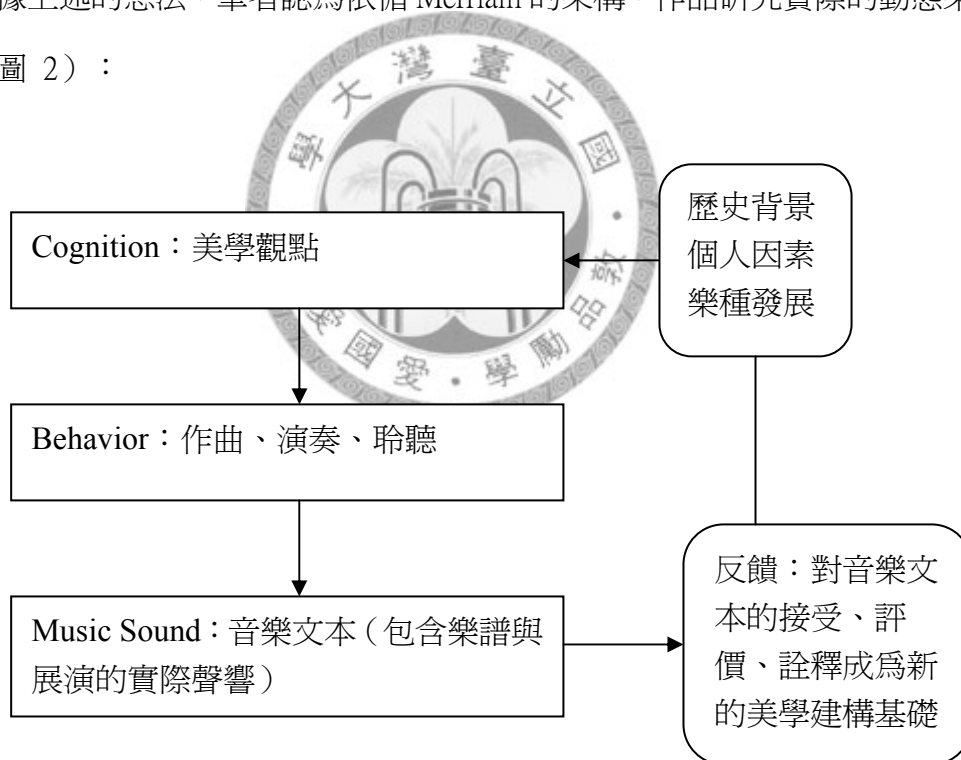


圖 2 實際運用 The Merriam Model 在研究上的內容

因此關於《西北組曲》的研究筆者以為應當考慮以下面向：文本的解讀、文本與他者的互動。文本解讀部份，首先應注意的是音樂文本除了「樂譜」這個固

⁴⁶ Clifford Geertz, *Local Knowledge: further essays in interpretive anthropology* (New York: Basic Books, 2000), 95.

定文本之外，尚包含「展演」這個文本樣式。以樂譜作為音樂作品的研究文本，可用來解析創作的手法、樂譜的流變；以展演作為研究文本，其研究內容包含了詮釋手法的研究、詮釋方法的比較（版本比較）等面向。在文本與他者的互動，主要分為兩大部分，第一部分是形塑文本面貌的因素，即文本背景，包含了：整體社會時空背景、音樂的發展、其他科學或藝文的趨勢、作曲家個人的背景、作品創作動機、詮釋者的背景等等。第二部份則是作品形成樂譜文本之後，所引發的評價與影響，其內容包括樂譜文本轉化為展演文本的情形、作品在審美建構上的現象等等。然而考量實際時間與篇幅的因素，本研究的探討必需適當地縮減。在文本解讀方面，包含樂譜文本的分析及幾個主要展演文本的比較；在文本與他者互動部分，討論樂種發展情形、作曲家個人背景、作品創作動機及作品前身、作品評價、作品與其他作品比較；關於演奏者與聽眾的研究，本文暫不討論。

本研究所採行的研究方法如下：

（一）系統音樂學的分析方法：透過樂曲分析，觀察《西北組曲》如何繼承傳統並創新，並分析作曲家如何利用「現代國樂團」的條件。

（二）歷史音樂學的文獻爬梳：經由對既有文獻的回溯，以期能對「現代國樂」的發展有基本的全面概念，並在此基礎上思考《西北組曲》的定位與啓示。

（三）民族音樂學的訪談與觀察：透過訪談，筆者希望得到有關樂曲的第一手資訊，同時也可以直接觀察當代「現代國樂」音樂家的美學觀點與詮釋，輔以音樂文本的比較，從而使本研究不僅是譜面的研究，同時是一個鮮活的當代表演紀錄。

六、研究資料及現存研究回顧

有關《西北組曲》，其資料主要分為影音資料與書面資料兩種。正式出版的影音資料中，有些完整收錄四個樂章，但也部份並未收錄完整作品。（表 1）書

面資料部份，針對《西北組曲》的研究，目前尚少學術專論。因此本論文以爬梳的是報導性質的文章居多。依據文章的種類分為以下項目討論：樂曲導聆介紹、報紙新聞、音樂發展相關文章、專題論文。

表 1 《西北組曲》影音出版列表

專輯名稱	資料類型	指揮	樂團	收錄情形	出版年份	出版公司
西北組曲	CD	陳中申	台北市立 國樂團	I、II、 III、IV	1996	上揚唱片
山水響	CD	閻惠昌	香港中樂 團	I、II、 III、IV	2002	雨果唱片
詩經五 首、西北 組曲	CD	關迺忠	華夏民族 樂團	I、II、 III、IV	2007	雨果唱片
1999 新年 音樂會	CD	曹鵬	上海民族 樂團	I、IV	1999	上海海文 音像出版 社
天鼓-2003 國樂驚點	DVD	陳中申	台北市立 國樂團		2003	台北市立 國樂團
華夏民族 樂團	DVD	關迺忠	華夏民族 樂團	III、IV	2007	中國科學 文化音像 出版社
明月星輝 ——香港 中樂團銀	DVD	閻惠昌	香港中樂 團	II mm.13-95	2003	現代音像 有限公司

禧音樂會						
------	--	--	--	--	--	--

(一) 樂曲導聆介紹：音樂會節目單、唱片解說手冊、音樂賞析

就音樂會節目單與唱片解說手冊來看，資料內容大同小異，主要以下列兩種版本為主要骨幹，內容時有增刪，但大體相同。採用第一種版本如華夏民族樂團《詩經五首、西北組曲》、香港中樂團《山水響》，內容如下：

《西北組曲》創作於 1986 年，是作曲家早期的作品，也是民族風格最為濃厚的作品，作者將舞劇音樂《黃土地》選才精減，並重新設計編配，西北音樂多以「信天游」的音調為源，高亢、挺拔而自信中滲透著苦難的愴然。作者緊緊地捕捉住這種氣質，並以生動的音色、音響組合，刻劃出那種明朗爽直而又深沈渾厚的人文風采。《西北組曲》分四段：I. 老天爺下甘雨 II. 鬧洞房 III. 想親親 IV. 石板腰鼓。⁴⁷

使用第二種版本如台北市立國樂團《西北組曲》、華夏民族樂團《華夏民族樂團》、上海民族樂團《1999 新年音樂會》：

這部作品共分四段，分別是（一）老天爺下甘雨（二）鬧洞房（三）想親親（四）石板腰鼓。樂曲的有些段落是作者根據他的舞劇《黃土地》中的一些材料重新整理、配器而成。這部作品與作者的其它作品很不同的一點是整個作品是基於民間素材的基礎上發展而成。除第一段較為完整地引用了陝北的《信天游》外，其他段落均沒有引用任何完整的民歌，所有主題均是在綜合了一些民間素材的基礎上創作而成的。非常有趣的是，除了保持作品的質樸、通俗外，作者還將演奏員的人聲和他們的演奏同時結合起來運用，使作品更富於民間的祭祀風格，同時也把民間藝人常具備的那種即興性有效地還原到

⁴⁷ 參考：《詩經五首、西北組曲》，雨果唱片，2007 年出版，關廼忠指揮，華夏民族樂團；《山水響》，雨果唱片，2002 年出版，閻惠昌指揮，香港中樂團。

了舞台上。本曲是 1990 年應台北市立國樂團委託而創作，並於同年十月首演。⁴⁸

這兩個版本都描述了樂曲的樂章結構、創作年份、創作前身為舞劇《黃土地》的配樂以及地方色彩，然而當中還是有些許差異。首先，前者提出的創作年為 1986 後者則為 1990 年；其二，前者對於作曲家在《西北組曲》中如何建立傳統味，主要僅提及西北「信天游」的音調及氣質，後者除了「信天游」外，還討論了作曲家對民間的祭祀風格與民間藝人即興性的利用。

另外還有一個版本，僅出現香港中樂團 DVD《明月星輝——香港中樂團銀禧音樂會》的解說手冊，內容如下：

在樂團的曲庫中，以這類建築在民族風格主調，再加以不同變化的作品佔了較大的比重。譚盾這首以西北音樂「信天遊」音調為源的作品，是根據其舞劇《黃土地》(1986) 的音樂改編而成。1987 年 9 月樂團在關迺忠的領導下在「舞之魂」音樂會中演奏，其後改名為《西北第一組曲》⁴⁹。

全曲共分《老天爺下甘雨》、《鬧洞房》、《想親親》、《石板腰鼓》四個樂章。作曲家以精妙的當代音樂語言、生動的音色和音響組合，極其精彩地刻畫出那明朗爽直而又深沉渾厚的西北人情風采。此曲收錄在香港中樂團出版的雷射唱片「山水響」內，編號 HKCO-3-2002-31。⁵⁰

⁴⁸ 參考：《西北組曲》，上揚唱片，1996 年出版，王正平／陳中申指揮，台北市立國樂團；《華夏民族樂團》，中國科學文化音像出版社，2006 年出版，關迺忠指揮，華夏民族樂團；《1999 年新年音樂會》，上海海文音像出版社，1999 年出版，曹鵬指揮，上海民族樂團。

⁴⁹ 應為《第一西北組曲》之誤植。

⁵⁰ 《明月星輝——香港中樂團銀禧音樂會》，現代音像有限公司，2003 年出版，閻惠昌指揮，香港中樂團。

關於作品創作相關事項，這個版本提出舞劇音樂創作於 1986 年，並在 1987 年作為獨立作品演出，至於 1990 年則全未提及，在音樂特色上，則提出作曲家以「當代音樂語言」、「生動的音色和音響組合」作為刻畫「西北人情風采」的手段。這三則資料最大的矛盾就在於創作年份的問題，究竟《西北組曲》的創作是 1986 還是 1990 呢？舞劇《黃土地》配樂、「舞之魂」音樂會演出的作品與《第一西北組曲》之間的關連為何？

此時我們再參照另一篇較細緻的導聆文章，即收錄在陳明志《中樂因您更動聽：民族管弦樂導賞》一書中樂曲介紹《西北第一組曲》⁵¹的部份。關於作品創作資訊陳明志是怎麼說的呢？

首演日期：1990 年。首演地點：台灣。首演指揮：陳澄雄。首演樂團：臺北市立國樂團。

《西北第一組曲》是譚盾在 1990 年應臺北市立國樂團委約據其舞劇《黃土地》選材寫成，同年在台灣首演...故又被稱為《黃土地第一組曲》。⁵²

；2.入選「世紀中樂名曲選」二十世紀最受樂迷歡迎中樂作品選舉候選金曲。

陳明志所提供的資料，同樣支持 1990 年作為創作之初的說法，但是在這裡又出現了《黃土地第一組曲》的名稱，讓人不禁想問——總譜上題名的《第一西北組曲》、何時成為《西北組曲》？他們在內容上是否有差別？「黃土地」之名出自前身舞劇《黃土地》，那麼在「舞之魂」中所演出的《黃土地》組曲又與現在演出的《西北組曲》有什麼關聯嗎？

除了樂曲資訊，如創作年份、樂曲編制與演奏長度、首演訊息、錄音出版資訊、補充說明之外，陳明志在賞析的部份，進行了比音樂會解說、唱片手冊更為詳盡的樂曲細部描繪，但整體看來，本文閱讀對象的設定仍為一般觀眾，屬於通

⁵¹對照總譜，應為《第一西北組曲》。

⁵² 陳明志，《中樂因您更動聽》，（香港：三聯書店，2004），92。

俗的描述性介紹文字。賞析寫作內容，包括描寫西北地區的氣候風土與音樂特色、陳述撰文者對音樂具體描述內容的領會、樂曲創作手法特色概要。前者如：

中國西北地區位於黃河中上游，遍野黃沙的黃土高原，地理風貌獨特，山川溝壑縱橫交錯。人們居住在這氣候寒冷、乾燥少雨的土地上。高原的交通不便，地廣人稀，音樂無疑為枯燥生活增添了色彩，因此，無須樂器伴奏的山歌，自然成為普遍流傳與發展的類型，如「信天游」便是其中的代表性歌曲類型。⁵³

中者如：

第一樂章《老天爺下甘霖》開首的乾枯音響、嗩吶的獨奏、到後來「下甘雨」的優美旋律，完全是戲劇性的、自由的。樂曲開首低沉雄厚的男聲大喊「嘿」，開始了祈雨的儀式。革胡與大鼓像描寫黃土高原大地乾裂的景象，嗩吶就如火熱的太陽，聽眾猶如置身於一個熾熱、荒蕪、乾旱的地方。接著是一個「祈雨」的儀式，人聲加上鼓聲，祈求上天快下雨。老天爺終於顯靈了，定音鼓引出的廣板，就像突如其來的大雨，降臨在久旱不雨的大地上，吹管、彈撥和拉弦樂奏出主題，天降甘露，大地感恩。雨停了，黃土出現了一絲絲的綠意。

54

後者如：

…以粗獷激昂的西北民間音樂為素材，充分發揮出中國吹打樂、彈撥樂震撼人心、音色獨特的特點，在濃烈的黃土地氣息中滲進新穎的現代音樂創作手法，有血有肉地表現出黃土高坡上人們的性格，描繪出西北土地上老天落甘雨、腰鼓慶豐收的一幕幕動人場面。⁵⁵

⁵³ 陳明志，《中樂因您更動聽》，（香港：三聯書店，2004），92。

⁵⁴ 陳明志，《中樂因您更動聽》，（香港：三聯書店，2004），93。

⁵⁵ 陳明志，《中樂因您更動聽》，（香港：三聯書店，2004），92-3。

…音響豐滿，體現了傳統音樂和現代創作思維的結合，充分掌握民族樂器的特色與風格，可說是在充斥極端保守與極端前衛作品的國樂世界裡，找到了「雅俗共賞」的平衡點。⁵⁶

刊登在《北市國樂》由楊忠衡所寫專文〈台灣民樂錄音的里程碑—台北市國一次漂亮而成功的出擊〉，主要是介紹台北市立國樂團錄製的 CD 專輯《西北組曲》⁵⁷，在這篇文章中對樂曲《西北組曲》的敘述篇幅很短，主要為撰文者對《西北組曲》的讚譽，從中也看出這首作品的一些優點，如：

善用各種民族樂器的特性和長處，發出的音色堅實自然…善用中國主調音樂中最重要的『音色合成』…既有管弦樂的規模也不脫傳統音樂的美感…一首百分之百的民樂創作！⁵⁸

輕薄短小的文字再次強調了《西北組曲》結合傳統與現代、充分表現「現代國樂團」特質，然而這則文章中並未對作品相關的背景提供線索。

（二）報紙新聞

與《西北組曲》相關的報紙新聞，提供了關於作品創作發表、CD 錄製時的報導資料，另一方面也記錄了作曲家及演出相關人員對作品、演出的言論，以下筆者摘錄四則與《西北組曲》相關的報導，他們對於上述幾項都有直接的幫助：

其一，〈中國作曲家研討會明先發表作品〉：

由台北市立國樂團主辦的第四屆中國作曲家研討會，定六日起在新店楓橋度假村舉行三天。此次研討內容為作曲心得、國樂配器、近代中國音樂發展、國樂創作如何結合民俗音樂等。邀請與會作曲家

⁵⁶ 陳明志，《中樂因您更動聽》，（香港：三聯書店，2004），96。

⁵⁷ 《西北組曲》，上揚唱片，1996年出版，王正平／陳中申指揮，台北市立國樂團，專輯還收錄有《梆笛協奏曲》、《落神賦》、《怒》等三首作品。

⁵⁸ 楊忠衡，〈台灣民樂錄音的里程碑—台北市國一次漂亮而成功的出擊〉，《北市國樂》，121：19。

來自海內外。五日晚上七點半，先於台北市社教館舉行一場作品發表會，由陳澄雄指揮北市國演出六位作曲家最新作品，包括美國譚盾的「第一西北組曲」。⁵⁹

其二，〈譚盾西北組曲氣勢大——北市國錄專輯馬水龍梆笛協奏曲首次以國樂版呈現〉：

台北市立國樂團連日來在社教館錄製中國作曲家譚盾及台灣本土作曲家馬水龍等人的作品，由於都是頗具分量的曲目，堪稱北市國近年來最具代表性的一次專輯發表。

...昨日北市國在社教館錄製譚盾的西北組曲，頗能將全曲的意境及氣勢展現出來，副團長郭玉茹表示，譚盾極擅長表現國樂配器的不同特色，而能將打擊樂、吹奏樂器及弦樂的不同音色，利用先後的段落安排展現明顯的清晰度，充分發揮每種樂器的特色。

樂曲一開始由打擊樂帶出，循序漸進導入管樂、弦樂的旋律，中間不時穿插人聲的吶喊，頗能深刻展現土地與人民生活緊密關聯，而嗩吶在第一樂章中更扮演了獨奏的要角，不僅營造淒涼的美感，也凸顯了中國地方音樂色彩。

團長王正平表示，事實上此曲本來就是描寫陝西地區人民生活窮苦的景象，當地人閒暇時喜歡藉擊鼓以自娛，而每個地區都各有不同特色的鑼鼓經。四個樂章分別是在描述「老天爺下甘雨」、「鬧洞房」、「想親親」及「石板腰鼓」，王正平覺得一個樂章比一個樂章還精彩，而錄至目前為止，國樂團的表現令他覺得還算滿意。⁶⁰

其三，〈譚盾：作品在台出版具意義〉：

⁵⁹ 〈中國作曲家研討會明先發表作品〉，《聯合報》，1990年10月4日，台北，第17版。

⁶⁰ 賴家寧，〈譚盾西北組曲氣勢大——北市國錄專輯馬水龍梆笛協奏曲首次以國樂版呈現〉1996年1月25日，《聯合報》，台北，35版。

台北市立國樂團日前錄製的「西北組曲」專輯昨天正式發表，譚盾得知後在電話中表示，他覺得這是很有意思的一次出版，因為由他這位大陸作曲家創作的曲子在台灣首演，現又出版 CD...

西北組曲是北市國委託譚盾創作的曲子，一九九〇年由陳澄雄指揮在台灣首演，但一直沒有在大陸演出，不過譚盾表示，今年十一月在北京的中國民族音樂節中，將有機會由他親自指揮演出...

譚盾目前仍擔任英國 BBC 交響樂團駐團作曲家及常任指揮，最近則在全球巡演他自己所創作的歌劇「馬可波羅」，明年二月將會巡演至香港...譚盾認為，現在國際樂壇的潮流追求個性化，而他能將自己與中國樂團合作的經驗用在歌劇的指揮及創作，是能在國際上獲得肯定的關鍵。

...「西北組曲」是一首極具中國民間色彩的曲子，曲中除了樂器，並加入人聲，頗能將西北地區黃土高原的遼闊、豪邁與激情表現得淋漓盡致，四個樂章分別是「老天爺下甘雨」、「鬧洞房」、「想親親」及「石板腰鼓」，配器方面運用相當多傳統的鑼鈸等，營造黃土飛揚的浩大氣勢，譚盾創作的中國音樂極具可聽性，不愧為目前華人作曲家中，少數具國際知名度者。⁶¹

其四，〈委託譚作《西北組曲》 北市國賺到〉：

今年五十二歲的譚盾，可說是當今全球知名度最高、巨星級的華裔作曲家，他與台灣的淵源很早。一九九〇年台北市立國樂團委託譚盾寫作《西北組曲》，當時他的創作費用只拿到新台幣三萬。十九年過去，譚盾目前的價碼，據說光是他作品的租譜費用就以萬元美金為計算單位，也因此，北市國現在演奏這首作品總會笑嘆「賺到」。

⁶¹ 賴家寧，〈譚盾：作品在台出版具意義〉，《聯合報》，1996年4月24日，台北，第35版。

一九九〇年時譚盾在美國哥倫比亞大學攻讀博士，獲得巴托克國際比賽首獎，是位才要竄起的新銳作曲家。向譚盾提起《西北組曲》，譚盾摸摸頭說：「那是廿年前的事情耶！細節早就忘了。」

當時擔任北市國團長的陳澄雄記得那時候，有人向他推薦一位大陸作曲家，他就提出委託創作的邀請。「兩岸一九八七年才開放，譚盾稱得上首位訪台的大陸作曲家。」一九九六年《西北組曲》灌錄成 CD，由王正平指揮北市國演出，也讓作品在樂迷間廣為流傳。

《西北組曲》分為四個樂章，分別是老天爺下甘雨、鬧洞房、想親親和石板腰鼓。樂曲主要以譚盾他的舞劇《黃土地》中的一些材料重新整理、配器而成。曲中他加入了不少民間傳統音樂的元素，像是陝北民歌《信天游》，他也用人聲和樂器互相唱和，而這些譜曲的特色和手法，均反應在他後來的作品當中。⁶²

在這四則報導中，可以整理出以下幾條線索。首先，此作品是在台灣首演，於 1990 年時由台北市立國樂團演出，遲至 1996 年都未在中國大陸演出，當時作品是以總譜上的名稱《第一西北組曲》問世，至遲在 1996 年台北市立國樂團出版唱片時，作品已經更名為《西北組曲》。二，作品初發表時，譚盾還是「新銳作曲家」，陳澄雄也是經他人推薦才找這位年輕人來寫曲子，但是 1996 年錄製唱片時，譚盾已經在國際上有相當的知名度，並在全球多處都有業務。三，關於作品內容、特色與手法，在第二則與第三則報導中，透過記者表達出郭玉茹、王正平等人對這首作品的理解，當中郭玉茹談到了譚盾利用先後層次來鋪排、突顯樂器音色，王正平以為該作品表現了陝西人民的窮苦景象，並以當地特殊的鑼鼓經作為喚起傳統聯想的手段，前者所提在導聆類資料中亦有，後者則較少有類似說法；第四則報導則與北市國出版品與音樂會節目單所提及的內容沒有太大差異

⁶² 林采韻，〈委託譚作《西北組曲》北市國賺到〉，《中時藝文村》，2009 年 1 月 13 日，<http://news.chinatimes.com/Chinatimes/newscontent/newscontent-artnews/0,3457,112009011300068+110513+20090113+C9811321,00.html>。

，比較引起筆者注意的是當中提到《西北組曲》中潛藏了一些譚盾未來的譜曲特色與手法。

（三）音樂發展相關文章

在一些探討中國近現代音樂發展的文論之中，《西北組曲》被一些學者作為當代作曲技巧發展的例證。較重要者如下：

其一，李西安〈我們將如何面對 21 世紀？——民族管弦樂隊的轉型、解構與及其它〉⁶³：

...譚盾應台北市立國樂團委約創作的《西北組曲》(1990 年，據舞劇《黃土地》音樂整理、改編)...《愁空山》...《滇西土風兩首》...《后土》...《天人》...等作品給我留下了深刻的印象...這些手法不同、個性迥異的作品之所以能讓大家對民樂合奏的感覺煥然一新，是基於以下共同的美學追求...以現代和諧觀取代古典和諧觀...以個性化的樂器、個性化的手段構築個性化的樂隊音響...傳統基因的現代重組...⁶⁴

...譚盾的《西北組曲》除了第一段直接引用了《信天游》外，其餘各段的旋律都是吸收並消化了民間音樂素材之後重新寫的。聽來既熟悉，又新鮮。即便是根據 1985 年首演時曾因風格太「前衛」而轟動音樂界的《為拉弦樂器作的組曲》第三樂章改寫的《石板腰鼓》，插在首尾「無窮動」之間的一段新寫的抒情旋律，今天聽來仍備感親切，非常清新、風趣，鄉土氣息鋪面而來。不直接借用原有曲調卻

⁶³ 李西安，〈我們將如何面對 21 世紀？民族管弦樂隊的轉型、解構及其他〉，《人民音樂》，408：7-11。

⁶⁴ 李西安，〈我們將如何面對 21 世紀？民族管弦樂隊的轉型、解構及其他〉，《人民音樂》，408：8。

能把旋律寫的如此民間又如此附有時代感，確是一種天份。⁶⁵

其二，李吉提《中國音樂結構分析概論》：本文談到第四樂章《石板腰鼓》，並在本書「下編：中國現代（前衛性）音樂創作分析」中「旋律語言的更新」項下的「對民族民間音樂素材的全方位開發」討論該章。以下是他的說明：

如譚盾的民樂合奏曲《西北組曲》，包括有「老天爺下甘雨」、鬧洞房、想親親、石板腰鼓四個樂章。除了第一章較直接地引用溪北民歌音調外，其餘樂章都是在民間素材上的變化、創新。其中石板腰鼓內有一段抒情旋律，民間色彩濃郁，但他又顯然不屬於西北民間的任何一個具體曲目…（譜例略）

對七度音程滑跳旋律線和附點、切分節奏的一再強調，都處理得非常自由和誇張，且極具動感。加上樂隊的分層陳述、呼應和梆笛的點綴，就更具西北地區秧歌調或二人台的風格特點。這種處理反映出了現代人對這類民間音樂的一種理解和大體印象。⁶⁶

朱家炯〈解構思潮中的民族管絃樂：前衛作曲思維的應用及影響〉一文中主要討論前衛作曲思維對當代民族管絃樂的影響，當中提到：

譚盾震撼的作品《西北組曲》本不在討論範圍，其中的大七、增四度的寫法並不少見，但在突破性的大量人聲卻是創舉。⁶⁷

另外有一些文章，雖不直接提及《西北組曲》，而是討論「譚盾」在中國音樂發展中間的代表性，特別是談到他在所謂「新潮音樂」、「新潮民樂」當中的代表性，譬如喬建中〈民族樂隊作品創作四十年〉⁶⁸、王安國〈新時期的中國音

⁶⁵ 李西安，〈我們將如何面對 21 世紀？民族管絃樂隊的轉型、解構及其他〉，《人民音樂》，408：10。

⁶⁶ 李吉提，《中國音樂結構分析概論》，（北京：中央音樂學院出版社，2004），452-3。

⁶⁷ 朱家炯，〈解構思潮中的民族管絃樂：前衛作曲思維的應用及影響〉，《朱梓樂記》，<http://oboe2578.blogspot.com/>。

⁶⁸ 喬建中，〈民族樂隊作品創作四十年〉，《人民音樂》，369:4-10。

樂創作》⁶⁹、梁茂春〈當代民族器樂合奏創作四十年（1949-1989）〉⁷⁰等人的文章都做如此描述。這些資料雖然不直接討論《西北組曲》，但卻提供了一個筆者理解譚盾作曲風格在中國當代音樂發展中定位的基礎。

透過上述資料，筆者了解到《西北組曲》在音樂語言的使用上，應有較其多數前輩新奇之處，他在傳統與創新之間也有其高明之處。然而除了李吉提《中國音樂結構分析概論》中較詳細的說明了《石板腰鼓》後段如何透過現代語言來重組傳統素材營造傳統聯想，其他人並未多做敘述。究竟《西北組曲》的其他部分如何使用現代語言呢？能不能從《西北組曲》中找出「新潮民樂」的特點呢？

（四）專題論文

目前唯一篇幅最長的《西北組曲》研究，是劉至軒碩士論文《譚盾作品《第一西北組曲》之研究與指揮詮釋》。⁷¹該文對《西北組曲》進行音樂結構的分析，以最為這本論文最主要的部份——指揮詮釋手法的依據。這篇論文提供了對《西北組曲》在音樂的動機發展、曲式結構上的分析意見，也提出了他個人實際上在指揮《西北組曲》時要採取的指揮手法。關於作品的歷史來源，劉至軒採用的是 1986 年的說法，而相關的音樂特色，則散見於論文之中，如：

吹打樂的運用在此樂曲中亦極具特色...作曲者在樂曲中擊樂使用佔有重要比例，及山西各類鼓樂手法，以求管高亢音色與擊樂產生特殊聲響，形成了濃厚的民間色彩...⁷²

⁶⁹ 王安國，〈新時期的中國音樂創作〉，收於《現代和聲與中國作品研究》，王安國（2004），232-6。

⁷⁰ 梁茂春，〈當代民族器樂合奏創作四十年（1949-1989）〉，《人民音樂》，1：10-20。

⁷¹ 劉至軒，《譚盾作品《第一西北組曲》之研究與指揮詮釋》，（國立台灣師範大學音樂學系，2009）。

⁷² 劉至軒，《譚盾作品《第一西北組曲》之研究與指揮詮釋》，（國立台灣師範大學音樂學系，2009），17。但關於劉至軒所說的山西各類鼓樂手法，筆者是存疑的，因為根據筆者透過譚盾的經紀人輾轉詢問，譚盾表示他的創作與山西絳州鼓樂無關。

此曲每個樂章雖皆以 C 調記譜，但均在不同的調式特性、曲式架構、速度變化、器樂演奏手法、音樂情緒中求變化，但最終目標則一致性的導向西北地方風格特徵。樂曲寫作以對位式的寫作手法與特殊和聲色彩相應和...⁷³

在和聲系統部分，作曲家譚盾刻意避開了西方的功能和聲系統，除了大都採用中國傳統四度和聲、或堆疊四度和聲外，在寫作的同時也運用了聲部間聲響、音色的連結與呼應，產生一種音色結合的概念...⁷⁴

這篇論文主要表達劉至軒個人對指揮的看法，他在音樂分析上的觀點也幫助筆者去理解作品的寫作方法，然而在作品的歷史背景上卻仍然沒有解決筆者的疑惑。另一方面，他的分析主要作為實踐作品的依據，但筆者更想進一步理解這些作曲手法在理念與實際上如何融通中國與西方、傳統與現代。

（五）「現代國樂」在台灣

《西北組曲》初登場於台灣，最早開始獲得大眾的注目的舞台也是。這個作品是在甚麼樣的環境下被選擇、接受呢？因此筆者擬以台灣為出發點，觀察「現代國樂」編制、作品風格上的轉變，作為理解《西北組曲》審美接受層面的基礎背景。

目前對台灣「現代國樂」發展回顧較為全面的論文，有黃文玲《五十年間(1949-1999)臺灣的國樂發展研究》⁷⁵、陳俊吉《〈台灣國樂發展初期作品的分析(1949~1970年國樂作品的探討)〉》⁷⁶、林佩娟《多元文化的再現與延伸—論國樂的

⁷³ 劉至軒，《譚盾作品《第一西北組曲》之研究與指揮詮釋》，（國立台灣師範大學音樂學系，2009），17。

⁷⁴ 劉至軒，《譚盾作品《第一西北組曲》之研究與指揮詮釋》，（國立台灣師範大學音樂學系，2009），106。

⁷⁵ 黃文玲，《五十年間(1949-1999)臺灣的國樂發展研究》，（國立台灣師範大學音樂研究所，2000）。

⁷⁶ 陳俊吉，《臺灣國樂發展初期作品的分析：1949-1970年國樂作品的探討》，（台北：國立臺

產生與在台灣的發展》⁷⁷、王政益《台灣戰後文化政策對於現代國樂發展的影響－1949-1987》⁷⁸、劉文祥《論述台灣現代國樂的歷史脈絡與發展（1900－迄今）－政治體制下的音樂文化演變》⁷⁹、邱藏鋒《國樂改革發展與文化認同》⁸⁰、孫沛元《傳統與現代之間：現代國樂發展過程中的觀察及反思》⁸¹。

黃文玲的論文對 1949 至 1999 年間的台灣「現代國樂」發展進行了大略的描述，文章中對台灣「現代國樂」作品進行了多項的數據統計，全文主要關注在作品的分析以及音響配置。陳俊吉的論文分為兩部分，第一部分回顧 1919 至 1970 年間的國樂發展史，第二部份為 1949 至 1970 年的國樂作品分析，他將作品分為合奏、齊奏、重奏、器樂領奏，在每個項下選擇了數首作品簡短的寫作手法分析。這兩篇文章的內容多是統計性、敘述性，從中僅見機構成立、政令推行、作品產生等事件，而無因果關係或其他論述，因而略嫌薄弱。

劉文祥、林佩娟、王政益、邱藏鋒、孫沛元等幾篇論文，不知道是否因為皆是同一位教授指導，他們在方法上主要都從文化霸權、文化認同等角度來進行論述。相較於前兩篇文章，他們在事件的發生與背後可能的意識形態的關聯上著墨多，單就事件的部分描述的也較黃、陳二人詳盡。

劉文祥從「文化霸權」與「國家認同」的角度，探討台灣「現代國樂」的發展，也就是他從社會環境的情形、政治上的需求，切入國家文化政策的運用對「現代國樂」所造成的影響。林佩娟持續採用類似的策略，探討「現代國樂」如何在多元文化的碰撞下建立國家文化認同，來取得文化的「正統性」。王政益的文

灣師範大學，2003）。

⁷⁷ 林佩娟，《多元文化的再現與延伸—論國樂的產生與在台灣的發展》，（台北：中國文化大學，2006）。

⁷⁸ 王政益，《台灣戰後文化政策對於現代國樂發展的影響－1949-1987》，（台南：國立台南藝術大學，2006）。

⁷⁹ 劉文祥，《論述台灣現代國樂的歷史脈絡與發展（1900－迄今）－政治體制下的音樂文化演變》，（台南：國立台南藝術大學，2006）。

⁸⁰ 邱藏鋒，《國樂改革發展與文化認同》，（台南：國立台南藝術大學，2007）。

⁸¹ 孫沛元，《傳統與現代之間：現代國樂發展過程中的觀察及反思》，（台南：國立台南藝術大學，2007）。

章首先敘述台灣在蔣介石國民政府接收前，人民所處的文化環境，以及接收後國民政府運用了哪些政治方法來重新塑造人民的認同、中國傳統文化如何被使用於其中，最後討論「現代國樂」如何被挪用為「國樂」以使用於文化政策中。邱藏鋒從「文化認同」出發，敘述「現代國樂」如何被用為建立中國文化認同的工具，以及當台灣文化政策開始「本土化」後「現代國樂」的文化認同危機，並提出自己對此困境的解套看法。中國與西方文化交會之際產生了巨大的矛盾，由此引發了中國「現代化」的腳步，孫沛元所論述的就是「現代國樂」如何從「現代化」中出生，敘述「現代化」如何發生在樂團型制、樂曲內容、記譜轉換、教學方式等面向上。

這些文章所探討的對象，主要觀察台灣「現代國樂」發展與文化認同建立的互動關係。然而筆者以為除了從「文化霸權」的角度來論述，台灣「現代國樂團」作品風格的爬梳，更能提供一個理解《西北組曲》審美意義的背景。因此本文擬重新梳理台灣「現代國樂」的編制、作品風格並配合相關中國大陸、香港的發展成果與事件。



綜合上述相關資料與研究，筆者有以下疑問：《西北組曲》的實際創作年代究竟為何？譚盾爲了什麼創作《西北組曲》？這個作品的前身歷經哪些階段與轉變？這個作品如何在音樂語言上結合中國與西方、傳統與現代？人聲的使用多次被提及，這個作品如何利用人聲？這個作品爲什麼能夠受到歡迎被多次灌錄、演出？不同的指揮來詮釋這個作品會有怎樣的異同？

譚盾被認爲是中國「新潮音樂」的代表人物之一，他對民族樂器的使用也受到不少推崇。綜合上述，筆者擬回溯《西北組曲》的創作源頭、進行樂曲的音樂分析，並蒐集相關的影音資料及當代音樂家對該樂曲的看法，必期對《西北組曲》背景、作品本身、意義有更深入的理解，並以其爲一個切入點，觀察「現代

國樂」今日的發展趨勢與審美議題。

七、結語

本論文對《西北組曲》之研究首先透過文獻研究，梳理「現代國樂」以及「作曲家」的時代背景，再透過純音樂的角度對樂譜進行分析，藉以釐清音樂上《西北組曲》如何與「中國音樂傳統」、「當代作曲方法」建立關係。之後經由資料蒐集以及訪談，呈現《西北組曲》在「現代國樂」中的評價與定位，將《西北組曲》的背景、音樂及接受情形結合，並以此作為一個切入「現代國樂」當代思想與現象的案例研究。

本文共分為六章，首章緒論說明本文的動機、目的與方法。第二章爬梳有關「現代國樂團」型制的發展過程，地緣上主要關注在台灣的部分，討論台灣在1949 以後的樂團型貌如何轉變成今天所見的樣子，並梳理中國大陸「民樂團」對兩岸的影響以及西方「現代派」如何影響「現代國樂團」的創作。第三章爬梳作曲家個人經歷背景，特別是他對中國民間傳統的經驗，此外作品文本的流變亦是本章回顧的重點。第四章從《西北組曲》的音樂本身進行探討，分析樂曲的基本結構以及創作手法的探討，觀察當中如何結合傳統元素以及現代手法，作為討論作品具體反映時代審美影響的例證。第五章探討《西北組曲》中所隱藏的「對話」意義，首先比較幾個重要詮釋文本，觀察不同指揮如何與《西北組曲》互動；其次，將《西北組曲》與「現代國樂團」當代流行金曲進行比較，觀察時代審美風向以及《西北組曲》在「現代國樂」發展上的啟發；最後，探討《西北組曲》。本身所反映出的中國音樂現象以及他在「現代國樂」中的定位。第五章結論用以總結全文架構。整體架構依循 Alan Merriam 與 Timothy Rice 發展出的框架，透過與背景、音樂相關的行為、作品本身與聲音現象，最後綜合觀察當中所體現出的動態現象

第二章、「現代國樂」風格發展概況

1920年鄭觀文發起成立上海大同樂會，建立了最早的「國樂團」雛型，⁸²此後歷經1927年劉天華在北京發起的「國樂改進社」、1935年成立於南京的「中央廣播電台音樂組」，可以說奠定了今天「現代國樂」團的原型。「國樂團」的編制與作品樣貌，在發展過程中雖有大致的藍本，卻也產生了不少變化。在早年的「國樂」發展中，諸多社團的音樂內容與今天相差甚遠，多半為中國傳統音樂如江南絲竹、廣東音樂，又或是崑曲一類的戲曲，然而隨著時空發展，「現代國樂」逐漸成為「國樂」內涵的主流。

本節企圖梳理從上海大同樂會開始的傳統器樂合奏直到今日「現代國樂」團，發展過程中一些重要的改革與變動。這一節的主要目的，敘述「現代國樂」的樂團型制與作品的發展，建立對於「現代國樂」作品發展樣貌的概念，作為理解《西北組曲》音樂語言、寫作風格的依據。

第一節、1949年以前的「國樂團」

1949年由於台灣與中國大陸政權分離，使得兩岸有了各自的「國樂」發展概況，在此之前「國樂」以大陸為主要發展軸心。本段主要以大同樂會傳統器樂合奏、國樂改進社、中央廣播電台音樂組三個組織的樂團作品與編制發展為中心，來建構1949年以前「國樂團」的樣貌。

上海大同樂會主要發起人之一鄭觀文，他以為「國樂」並非普通的「絲竹」音樂，而是具備國家音樂的性質，具有一種對外能夠代表國家的音樂⁸³，為了實現他的「制樂」理念，大同樂會主要的工作在於挖掘、整理中國固有的傳統音樂

⁸² 許光毅，〈大同樂會〉，《音樂研究》，4（1984）：114-5。

⁸³ 鄭觀文在大同樂會演說《制樂》，收於《搜索歷史——中國近現代音樂文論選編》，張靜蔚（2004），115。

文化，並進一步培養人才、發展中國音樂。大同樂會在硬體上，對傳統樂器進行研究、保存、再現與改進，依據《大清會典圖》、《皇朝禮樂圖示》仿造了民族樂器 164 件並加以分類，並在仿造之外，同時進行了一些改造的工作。⁸⁴除此以外，1924 年大同樂會組成了四十餘人的樂團，並將傳統樂器進行篩選與編組，成為絃、管、簧、絃四組編制的民族樂隊的形式⁸⁵。1933 年 4 月大同樂會由明星影片公司拍攝了演奏的紀錄片，攝制完畢後拍攝了鄭觀文與樂團的合照（圖 3）。⁸⁶這張照片中，鄭觀文坐在正中央，手持拍板，其他樂器還有：貝斯管、排簫、笛、直笛、塤、笙、阮、大忽雷、小忽雷、雙清、琵琶、葫蘆琵琶、箏篪、小編鐘、大鼓、堂鼓、二胡、提琴、弓胡、得約總、大瑟等，每個演奏員面前放置譜架，譜上還有「東方大樂」四字。⁸⁷從樂器的組成可以發現，大同樂會時期的樂團已經具備了高、中、低的配置，譬如拉絃樂器即有中高音域的二胡亦有中音域得約總、弓胡與低音域的提琴，彈撥樂器、吹管樂器也約略可見高低音域組合的樣貌。



圖 3 鄭觀文與錄製《東方大樂》的大同樂會樂團

⁸⁴ 凌律，〈大同樂會民族樂器圖片簡釋-兼談大同樂會和創辦人鄭觀文〉，《樂器》，1(1982)：6-9。

⁸⁵ 喬建中，〈現代民族管絃樂隊與中國傳統音樂〉，收於《國樂今說——喬建中音樂文集》，

⁸⁶ 陳正生，〈大同樂會紀錄片——《國民大樂》〉，《音樂愛好者》，1（1995）：36。

⁸⁷ 《東方大樂》即《國民大樂》，參見陳正生，〈柳堯章對民族音樂的貢獻〉，《吹鼓吹小站》，<http://www.suona.com/people/pe20011022.htm>

資料來源：《中國大百科智慧藏》線上資料庫。

另一方面，樂會音樂家也改編多首古曲樂曲，如《國民大樂》、《春江花月夜》、《月兒高》等，作為這個樂隊的表演曲目。其中，1925 年鄭覲文、柳堯章根據琵琶曲《潯陽夜月》改編而成的合奏《春江花月夜》，⁸⁸更被認為是第一首新型樂隊思維配置的作品。樂曲初改編時僅四個聲部，以琵琶為主軸，穿插二胡、簫、與箏，以支聲複調的形式各聲部分合穿插。其後，柳堯章又將樂曲改編成十二個聲部。那麼，二度改編後的《春江花月夜》是什麼樣子呢？

這是我借鑒西洋管弦樂合奏形式的最早嘗試。當時的譜子雖然仍用工尺譜，卻將工尺譜的直行書寫改成橫行書寫。這十二個聲部所採用的樂器及其順序為琵琶、箏、三弦、二胡、京胡、笛、簫、笙、管、揚琴（當時叫銅絲琴）、雲鑼、鼓板等。⁸⁹

二度改編後的《春江花月夜》展現出運用多聲思維的企圖心，雖然在各聲部的旋律編排仍建立在支聲複調的手法上，但已有了初步的配器安排，將各聲部進行不同的穿插組合，同時也運用了中低音樂器（如：大胡）。⁹⁰

大同樂會成立之後，另一個重要的民族器樂發展團體——「國樂改進社」，於 1927 年由劉天華、鄭穎蓀、吳伯超、曹安和等 35 人在北京發起成立。誠如劉天華所言，該社宗旨為「改進國樂以謀其普及」，主張「借助西樂，研究國樂」，企圖「一方面採取本國固有的精粹，一方面容納外來的潮流，從東西的調和與合作中，打出一條新路來」。⁹¹劉天華對中國音樂、對民族器樂的主張，隨著他幾首作品的問世與流傳而產生了極大的影響力。呂金藻曾以 1923 年作為是 20 世紀

⁸⁸ 琵琶古曲《夕陽簫鼓》，又名《潯陽月夜》、《潯陽琵琶》、《潯陽曲》，初改編時名稱仍為《潯陽月夜》，最後定名為《春江花月夜》。參考：金建民，〈民族音樂寶庫中的珍品——《春江花月夜》簡說〉，《音樂愛好者》，1：50-51。

⁸⁹ 柳堯章（陳正生整理），〈我是怎樣改編《春江花月夜的》〉，《吹鼓吹小站》，<http://www.suona.com/people/pe20020601a.htm>。

⁹⁰ 王同，〈對「大同樂會」在現代國樂演進中的認識〉，《音樂與表演—南京藝術學院學報》，2(1999)：34-7。

⁹¹ 參考劉天華〈國樂改進社緣起〉，《劉天華全集》，（北京：人民音樂出版社，1998），185-6。

民族器樂創作的起點，原因就是這一年，劉天華二胡曲《病中吟》問世⁹²。姑且不論呂氏 1923 為起點的說法是否過於武斷，然而劉天華的作品確實在 1920 年代的中國民族器樂創作中佔有相當大的主導地位，也給日後中國民族器樂的創作帶來了極大的影響。1923 年創作《病中吟》之後，劉天華陸續創作了《苦悶之謳》（1926 年）、《悲歌》（1927 年）、《改進操》（1927 年）、《除夕小唱》（1928 年）、《月夜》（1928 年）、《閑居吟》（1928 年）、《空山鳥語》（1928 年）、《虛籟》（1929 年）等作品，⁹³他的作品「在深厚的中國傳統音樂文化基礎上，巧妙地、大膽地開創了中國傳統音樂創作技法與西方古典音樂作曲技法的某些結合，成功地表現了他所處時代進步知識份子的追求。」⁹⁴劉天華在傳統器樂上兼採中西的做法與成果，其影響不僅只於傳統民族器樂獨奏，連中國的合奏音樂如何融貫中西也因此逐漸有了具體的藍圖。以下筆者以劉天華《光明行》為例，來看劉天華如何具體體現他「東西調和」的觀念。



⁹² 呂金藻〈20 世紀華人民族器樂創作回顧〉，《回首百年：二十世紀華人音樂經典論文集》，汪毓和、陳聆群（1994）。

⁹³ 陳建華、陳潔，《民國音樂史年譜 1912-1949》，（上海：上海音樂出版社，2005），109。

⁹⁴ 袁靜芳，〈歷史的回顧——評 20 世紀中國傳統樂器獨奏音樂創作〉，《回首百年：二十世紀華人音樂經典論文集》，汪毓和、陳聆群（1994）。

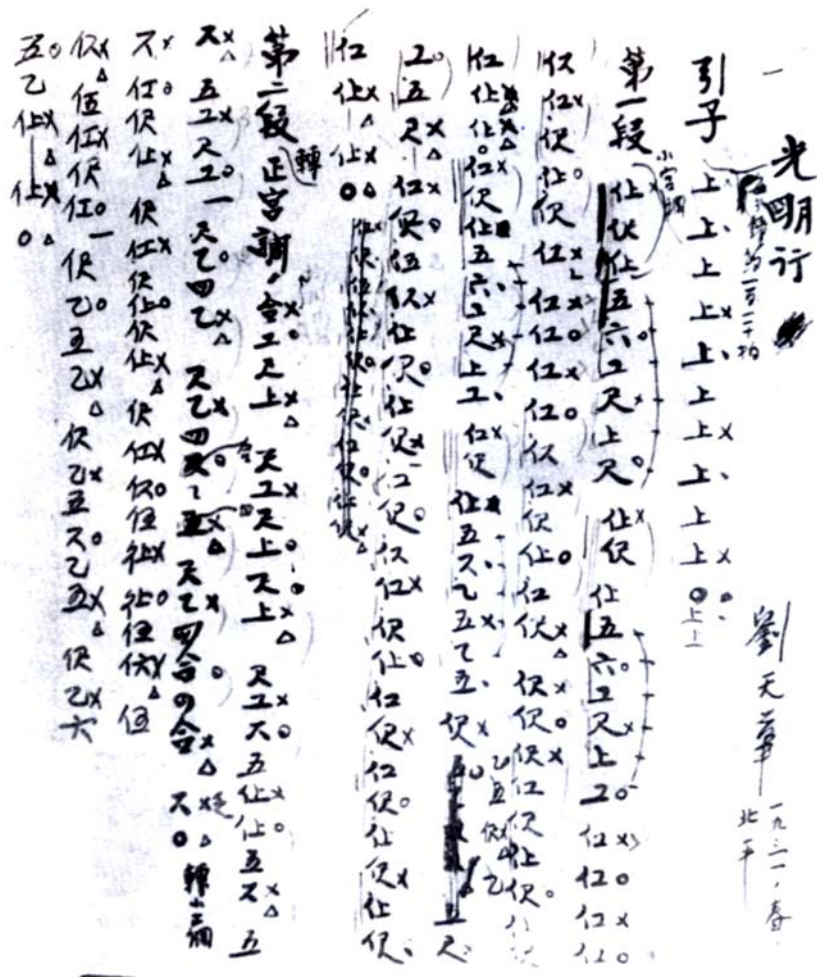
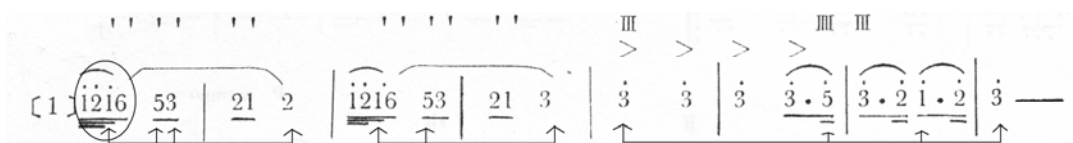


圖 4 《光明行》手稿

資料來源：劉育和，《劉天華全集》，（北京：人民音樂出版社，1998）。

《光明行》這首作品在吸收西方音樂的方法方面，採用了西方的進行曲風格以小軍鼓的節奏為特點，同時以大三和弦分解作為旋律的骨幹音（譜例 1），借用小提琴的顫弓方法，同時也在作品的第二段中運用了傳統的「倒絃」轉調方法——第一次在內絃以 G 調演奏旋律，第二次移到外絃變成 D 調演奏（譜例 2）。作品中吸收了西方進行曲與小提琴的方法，同時也運用了傳統的演奏手法來發展樂曲。

譜例 1 《光明行》第一段簡譜



資料來源：劉毅志，《國樂津梁第四冊二胡的研究》，99。

譜例 2 《光明行》第二段簡譜

mp 均用內絃
轉G調
III
5 3.2 | 1 . 2 | 3.2 1.2 | 1 . 2 | 3 5.6 | i i.6 | 5 . 6 | 5 . 6 |

dim
III II
3.2 3 | 32 7.6 | 7 . 2 | 7.6 5.7 | 6 . 2 | 7.6 5.6 | 5 — | 5 0 ||

mf 均用外絃
轉D調
cresc mf
5 3.2 | 1 . 2 | 3.2 1.2 | 1 . 2 | 3 5.6 | i i.6 | 5 . 6 | 5 . 6 |

dim cresc mf
3.2 3 | 32 7.6 | 7 . 2 | 7.6 5.7 | 6 . 2 | 7.5 6.7 | i — | i 0 ||

資料來源：劉毅志，《國樂津梁第四冊二胡的研究》，99。

劉天華主要的成果展現在二胡音樂方面，然而他的確帶給其他國樂工作者相當大的啟發與鼓勵——國樂確實可以在中西的互惠交融中看見前景。在國樂合奏的發展上，一手中國一手西方逐漸成為具體可行的道路。吳伯超在傳統器樂合奏寫作上借鑑西方法典音樂的和聲、配器方法，是中國傳統器樂合奏以西方方法的前行者之一。以他改編《飛花點翠》⁹⁵為例，該作品在聲部寫作、配器思維及節奏的運用上都有許多創新。這首樂曲一共有有以下几个特點。在樂譜的編排使用方面，採用五線譜，並以類似西方交響樂的總譜格式，分為吹管、彈撥、打擊、拉絃四組；在聲部的寫作上，採用了西方複調思維，有了聲部對位的現象，同時也在線條對位之中，產生了和聲的音響。⁹⁶

⁹⁵《飛花點翠》為吳伯超《合樂四曲》中的第一首，該作品從琵琶《瀛洲古調》中選了四首曲子，以琵琶為主奏樂器重新編配而創作成新型的國樂曲。參考呂金藻〈20世紀華人民族器樂創作回顧〉，《回首百年：二十世紀華人音樂經典論文集》，汪毓和、陳聆群（1994）。

⁹⁶除參閱樂譜外，亦參考楊青、蔡夢，〈我國民族器樂創作初期的軌跡初探（下）〉，《音樂研究》，1（2009）：72-85。

譜例 3 吳伯超《飛花點翠》

— 曲 譜 —
合 樂 四 曲
(集自瀛洲古調) 吳伯超作

笛
簫
笙
笙
笙
笙
笙

吹管
彈撥
鋼絲琴(揚琴)
擊樂:鼓鈸鈴
拉弦

資料來源：《樂聲》，1/1：(1930/4/1)。國立藝術專科學校樂藝社編輯。

當時像吳伯超《飛花點翠》一樣採用了西方和聲、對位方式來創作中國傳統器樂合奏的，較有名的還有任光《彩雲追月》(1935)、聶耳《金蛇狂舞》(1934)、王沛綸《靈山梵音》(1930)。這幾首作品共通的特色，是採用了西方作曲的聲部思維，同時採用了民間曲調作為素材。⁹⁷

「中央廣播電台音樂組」的建立對「現代國樂團」的發展具有重要作用。關於該組織成立的情形，可以參考該組成員高子銘的自述：「自二十四年十月六日，在南京正式成立音樂組。開始的時候，僅有六人，即組長：陳濟略，組員：甘濤、胡烈貞、高義、高子銘、喬吉福等，以後稱為六元老。二十五年又有甘柵、黃錦培、衛仲樂、陸修棠等陸續參加。」⁹⁸音樂組早期的演奏，仍以演奏廣

⁹⁷ 楊青、蔡夢，〈我國民族器樂創作初期的軌跡初探(下)〉，《音樂研究》，1(2009)：72-85。

⁹⁸ 高子銘。〈現代的國樂〉。《中國音樂史論集(二)》，(台北：中華文化出版事業委員會，

東音樂和江南絲竹爲主要內容。⁹⁹1937年音樂組隨政府遷移到重慶，成員也開始「感到老在這粵曲北調裡面繞圈子，總不是個辦法」¹⁰⁰，同時有些人產生了新的想法，認爲「國樂如沒有和聲（harmony）的採用及集體的演奏，大可不必對他花功夫。」¹⁰¹。於是音樂組開始進行「大膽的嘗試」，首先「編配小型和聲曲譜（Chinese chamber music），後竟創作二十餘部樂隊合奏曲（Chinese symphony），正式發展樂隊組織，實驗國樂與歌詠的新型結合」¹⁰²1942年音樂組在重慶發展的新型國樂隊正式誕生，除了實行了視奏與樂隊指揮的制度、採納了十二平均律作爲全團的統一律制、補齊彈撥樂器的半音並使用了多種改革樂器，同時擁有專職的指揮以及作曲家——¹⁰³這些作曲家之中亦有不少是西樂作曲出身的。¹⁰⁴

中央廣播電台音樂組當然不是唯一「大膽嘗試」的單位，與音樂組差不多時候的國樂團隊，特別是那些能持續發展至1940年代的，幾乎都有吹拉彈打四組，同時在拉弦彈撥兩組樂器中都配有高低不同音域的聲部。在音樂組遷移至重慶前，其實已有許多跳脫了「粵曲北調」、吸收了西方和聲技法、採用集體演奏方式的作品，如前述福建音專王沛綸的《靈山梵音》已屬「小型和聲曲譜」。在1949年之後，這首作品也分別在台灣及大陸的「新型國樂團」中被選爲曲目，因此國樂團走向「交響化」的前奏絕不能誤認是重慶廣播電台音樂組所發，然而由重慶廣播電台音樂組開始確實強化日後國樂團朝向「交響樂隊」形式邁進的腳步。

1960），1-52。

⁹⁹ 孫克仁、林友仁、應有勤、夏飛雲，〈我國民族管弦樂隊結構體制的形成和沿革〉，《中央音樂學報》，1（1982）：10-7。

¹⁰⁰ 高子銘。〈現代的國樂〉。《中國音樂史論集（二）》，（台北：中華文化出版事業委員會，1960），1-52。

¹⁰¹ 高子銘。〈現代的國樂〉。《中國音樂史論集（二）》，（台北：中華文化出版事業委員會，1960），1-52。

¹⁰² 高子銘。〈現代的國樂〉。《中國音樂史論集（二）》，（台北：中華文化出版事業委員會，1960），1-52。

¹⁰³ 孫克仁、林友仁、應有勤、夏飛雲，〈我國民族管弦樂隊結構體制的形成和沿革〉，《中央音樂學報》，1（1982）：10-7。

¹⁰⁴ 例如張定和、黃錦培、王沛綸等。參考郭秀容，《現代國樂團（民族管弦樂團）樂器改革之研究》，（台北：仙靖貿易有限公司出版部，2005），33。

第二節、1949 年後影響「現代國樂」的變革

《

一、中廣風格：「現代國樂」在台灣

...由甘濤升任組長，於三十七年十一月五、六、七日，以中央廣播樂團的名義來台參加博覽會，在中山堂演奏三天，使這新型國樂與台胞初次見面。¹⁰⁵

1948 年中央廣播電台音樂組參加博覽會到台灣的演出，其後於 1948 年隨著國民政府遷台，高子銘、孫培章、王沛綸等人奉調來台，之後任職於台灣廣播電台，1950 年開始創辦第一期台灣廣播電台國樂進修班（後稱為中廣國樂訓練班），之後又在台灣成立了「中廣國樂隊」，成為台灣「現代國樂」的傳播種子。

106

根據人才培養與就業單位的發展來看，台灣「現代國樂」的發展情形目前可分為四期。第一期為 1948-1957 年，為「草創推廣」階段，此階段以「中廣國樂團」為中心，進行國樂的人才培養及推廣；第二期 1957-1979 年「專業培育、業餘成長」階段，除了專業科班學生的招收，同時各級軍警學校業餘國樂團紛紛成立，此外尚有隸屬於救國團的幼獅國樂團、民間出資運作的第一商標國樂團及隸屬藝術教育館的中華國樂團等，然而這些國樂團皆非職業樂團制度；¹⁰⁷第三期 1979-1989 年「職業發展」階段，此階段成立台灣最早職業國樂團臺北市立國樂

¹⁰⁵ 高子銘。〈現代的國樂〉。《中國音樂史論集（二）》，（台北：中華文化出版事業委員會，1960），1-52。

¹⁰⁶ 孫培章，〈從傳統走向創新——中廣國樂團卅至六十年代往事〉，《北市國樂》，96（1994）：1-4。

¹⁰⁷ 關於詳細的政令，如「軍中音樂教育發展計畫」、「中華文化復興運動」等與「現代國樂」機構的建立，可參考王政益，《台灣戰後文化政策對於現代國樂發展的影響—1949-1987》，（台南：國立台南藝術大學，2006）與劉文祥，《論述台灣現代國樂的歷史脈絡與發展（1900—迄今）—政治體制下的音樂文化演變》，（台南：國立台南藝術大學，2006）。

團，此後陸續成立了如國立實驗國樂團（1984 年，現稱國家國樂團）、高雄市實驗國樂團（1989 年改制職業樂團，現稱高雄市國樂團）等；第四階段從 1989 年至今，為「多元交流」時期，由於政治上解嚴開放，使得各地「現代國樂」得以直接對話發展，除了曲目觀摩外，教學系統也互有往來。

草創時期所演奏的樂曲，以 1949 年國民政府遷台之前的作品為主，1956 年後中廣國樂團成立附設作曲室，¹⁰⁸以此為中心逐步發展台灣本地的「現代國樂」創作，在第二階段才真正開始台灣本地的國樂創作。在臺北市立國樂團成立之前，雖有一些受政府單位或私人單位管轄贊助的樂團，但性質上都不屬於職業樂團，演出曲目的需求量也不多。然而當職業樂團成立之後，大量的音樂會演出導致曲目不足的問題暴露。因此第三階段開始，便由職業樂團領頭更積極的鼓勵本地創作，同時大量引進香港、中國大陸等其他地區的「現代國樂」作品。第四階段解嚴之後由於兩岸往來較不受限，交流也更加頻繁。

譜例 4 董榕森，《陽明春曉》片段

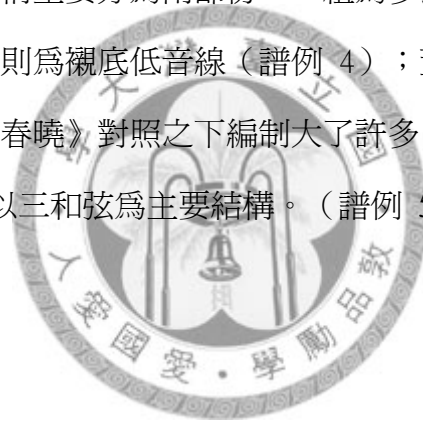
高笛	<u>116</u> <u>11</u> <u>6165</u> <u>63</u>	<u>5.6</u> <u>11</u> <u>6165</u> <u>3</u>	<u>3.5</u> <u>33</u> <u>2321</u> <u>61</u>	<u>2</u> <u>.7</u> <u>6.7</u> <u>65</u>
管樂	1 — 6 —	5 — 3 —	3 1 2 6	5 — 6 —
古箏	1 0 6 3	1 0 6 3	1 0 5 6	2 0 6 1
揚琴	<u>01</u> <u>11</u> <u>06</u> <u>66</u>	<u>05</u> <u>55</u> <u>06</u> <u>66</u>	<u>3.5</u> <u>33</u> <u>2321</u> <u>6</u>	<u>05</u> <u>55</u> <u>06</u> <u>66</u>
撥彈	<u>01</u> <u>11</u> <u>06</u> <u>66</u>	<u>05</u> <u>55</u> <u>06</u> <u>66</u>	<u>11</u> <u>66</u> <u>55</u> <u>66</u>	<u>05</u> <u>55</u> <u>06</u> <u>66</u>
大阮	1 0 6 3	1 0 6 3	1 0 5 6	2 0 6 1
擦絃	3 — 6 —	1 — 6 —	3 — 2 3	5 — 6 —
大胡	1 0 6 3	1 0 6 3	1 0 5 6	2 0 6 1

資料來源：董榕森，《國樂創作曲集二》。

¹⁰⁸ 陳俊吉，《臺灣國樂發展初期作品的分析：1949-1970 年國樂作品的探討》，（台北：國立臺灣師範大學，2003），17-8。

台灣本地的「現代國樂」創作，從 1950 年代到 1970 年代有王沛綸、楊秉忠、夏炎、林沛宇、劉俊鳴、董榕森、陳勝田、鄭思森等人；¹⁰⁹1980 年代之後，台灣較有代表性的作曲家有蘇文慶、陳中申、林昱廷、劉松輝、黃新財、陳哲鴻等人；90 年代之後，台灣較具代表性的作曲家，除了來台定居的盧亮輝之外，也有一些新生代的加入，例如李英、王明星、王以聿、陸標…等人。

早期的創作風格可從董榕森《實用中國樂法》¹¹⁰一書中窺其樣貌，採用「『主調音樂』」的方式寫作，亦即「以一個曲調為主的音樂形式，其他所用的任何潤飾的方式都在襯托那個『主要曲調』」¹¹¹，兼之利用多種樂器同時演奏一個曲調所產生的「和音」效果作為和聲。¹¹²以董榕森膾炙人口的作品《陽明春曉》（1965 年）為例，音樂結構主要分為兩部份，一組為多聲部同時演奏的主旋律（如 mm.33-40），另一組則為襯底低音線（譜例 4）；董榕森另一作品《巨人頌》（1965 年）與《陽明春曉》對照之下編制大了許多，分為主旋律、低音伴奏、中音伴奏三組，伴奏以三和弦為主要結構。（譜例 5）



¹⁰⁹ 董榕森，〈近三十年來我國之傳統音樂教育〉，《教育資料集刊》，12:599-633。

¹¹⁰ 董榕森，《實用中國樂法》，（台北：國立編譯館，1984）。

¹¹¹ 「中國音樂是屬於『主調音樂』...它是以一個曲調為主的音樂形式，其他所用的任何潤飾的方式都在襯托那個『主要曲調』...根據這一觀點看，我們對於創作的樂曲，或傳統樂曲的編配處理上，必須把握住充分顯示主要曲調的原則」，「中國音樂在絕大多數情況之下，應以曲調的需要而配和絃，不是為了和聲而配和絃。」董榕森，《實用中國樂法》，（台北：國立編譯館，1984），217-8。。

¹¹² 「中國傳統音樂的表現，習慣上是用多種樂器同時演奏一個曲調，亦即現在所通稱的『齊奏』...這種方式所產生的極為調和悅耳，並能充分蘊露著中國音樂的風味。」董榕森，《實用中國樂法》，（台北：國立編譯館，1984），217-8。

譜例 5 《巨人頌》部分樂譜

20

The musical score is arranged in 17 staves, each labeled with an instrument in Chinese. From top to bottom, the instruments are: 梆笛 (Bangdi), 笛 (Di), 新笛 (Xindi), 笙 (Sheng), 管 (Guan), 嗩吶 (Nai), 古箏 (Guzheng), 揚琴 (Yangqin), 琵琶 (Pipa), 三絃 (Sanchuan), 阮咸 (Ranxian), 大瑟 (Dase), 高胡 (Gao hu), 南胡 (Nan hu), 中胡 (Zhong hu), 大胡 (Da hu), 低胡 (Di hu), and 大鼓 (Dagou). The score is in G major and 4/4 time. A circled measure number '120' is located above the first staff. A circled 'PIZZ' marking is located above the Di hu staff. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines for most instruments, with some instruments like the Guqin and Dagou having rests.

資料來源：董榕森，〈國樂新曲之二巨人頌〉。

在 1963 至 1970 年間，女王唱片在台發行輾轉引進了不少的中國大陸的民樂作品，對台灣國樂的發展影響甚大，¹¹³此外中國大陸作曲家鄭思森對台灣「現代國樂」的影響也頗大。他自中國大陸前往香港、新加坡，最後在 1972 年定居於台灣，他的作品風格具備較多層次的複調線條，在和聲語言上也更近於西方功能和聲系統。除了發表他自己的作品外，他也改編了一些中國大陸的音樂作品將他

¹¹³ 陳裕剛，〈影響台灣地區四十年來國樂器樂發展之因素〉，收於《中國新音樂史論集—國樂思想》，劉靖之、吳贛伯（1994），348-9。

們帶到台灣。¹¹⁴1979 職業樂團成立，台灣的「現代國樂」曲源嚴重不足於是大量從香港引進當地及中國大陸作品。「現代國樂」在台灣的早期推廣，建立在國民政府企圖建構「中國認同」的政治需求上，¹¹⁵與台灣相較來自中國大陸的作品更具備多元的中國民間民族特色，雖然中國大陸的作品在解嚴前不能被演奏，但是中國大陸的作品豐富的中國內涵卻被廣泛接受，配合上述女王唱片、鄭思森等因素的影響，台灣的「現代國樂」創作風格與手法逐漸與中國大陸的作品越來越接近，¹¹⁶到後來由於兩岸開放更一度使得台灣本地作品幾乎消聲。此外在樂團編制方面，其發展也與作品一致。

有關 1950 年代發展到 1980 年前後「現代國樂團」的形制發展，可從董榕森所整理的表格中一窺其貌。（表 2）

表 2 董榕森整理「現代國樂團」編制

樂器類別	樂器名稱	二十人的配置	三十人的配置	四十人的配置	五十人的配置	備註
吹管	梆笛	1	1	1	1	一、本表所列配置數量為概略比例，係根據實際音響效果及一般樂曲配器需要所編訂。 二、人數多寡可不受本表知限制，除吹管樂器之外，其餘各類君可作適當之增減。 三、本編組表未將「指揮」列入。 四、打擊樂器人數不足時，視樂曲需要得臨時增加或調用其
	橫笛	1	1	1	1	
	新笛（或簫）		1	1	1	
	笙（高、中、低音）	1	2	2	3	
	管			1	1	
	嗩吶（或海笛）		1	1	1	
撥絃	琵琶（或柳葉琴）	1	2	2	3	
	月琴	1	1	1	2	
	秦琴	1	1	1	2	
	三絃	1	1	2	2	
	大阮（CGDA 四絃）	1	2	2	3	

¹¹⁴ 如《傜族舞曲》。該曲原名《瑤族舞曲》為 1952 年劉鐵山、茅沅所做，1954 年彭修文改為「現代國樂團」版本。之後 1978 年彭修文又在重新改編配器。關於該曲的資料，參考彭麗，《彭修文民族管弦藝術研究》，（北京：中央音樂學院出版社，2006），213-4。

¹¹⁵ 參考林佩娟，《多元文化的再現與延伸—論國樂的產生與在台灣的發展》，（台北：中國文化大學，2006）、王政益，《台灣戰後文化政策對於現代國樂發展的影響—1949-1987》，（台南：國立台南藝術大學，2006）、劉文祥，《論述台灣現代國樂的歷史脈絡與發展（1900—迄今）—政治體制下的音樂文化演變》，（台南：國立台南藝術大學，2006）、邱藏鋒，《國樂改革發展與文化認同》，（台南：國立台南藝術大學，2007）。

¹¹⁶ 台灣「現代國樂」在

擦絃	高胡（或板胡）	1	2	2	3	他樂器手充任。 五、打擊樂器種類繁多，本表未盡列入。 六、我國傳統樂器正在不斷改進中，目前擦絃樂器中之大胡低胡均改為四絃，原來的大二胡及低二胡因性能較差，現已不列入正規編制中。
	南胡	4	6	8	10	
	中胡	2	2	4	4	
	大胡（CGDA 四絃）	2	2	3	4	
	低胡（EADG 四絃）	1	1	2	2	
琴箏	揚琴	1	1	1	1	
	古箏（或箏琴）		1	1	1	
	大瑟			1	1	
打擊	大鑼、大鼓、大鈸、小鑼、小鼓、小鈸、雲鑼、鐵琴、木琴、小鈴、木魚、響板、鈴鼓、梆子、銅磬	1	2	3	4	

資料來源：董榕森《實用中國樂法》。

至於 1980 年代之後，可從陳如祁依其實務經驗所整理的幾種常見「現代國樂團」的編制（表 3）來觀察。

表 3 當代台灣「現代國樂團」編制

樂隊形式	40 人樂隊	60 人樂隊	80 人樂隊
樂器			
吹管樂			
梆笛	1	1	2
曲笛	1	2	2
新笛	(1)	1	2
高笙	1	2	2
中笙	1	1	1
低笙		(1)	1
高嗩（海笛）	1	1	2
中嗩		1	1
次中嗩	1	1	1
低嗩		(1)	(1)
高管	(1)		
中管		(1)	
低管			(1)
巴烏	(1)	(1)	(1)

口笛	(1)	(1)	(1)
小計	6	11	16
拉弦樂			
板胡(高音、中音)	(1)	(1)	(1)
高胡	3	4	6
南胡(二胡)	8	12	16
中胡	3	4	6
革胡	4	6	8
倍革胡	2	3	4
小計	20	29	40
彈撥樂			
柳葉琴	2	3	3
揚琴	1	2	2
琵琶	3	3	4
中阮	2	3	3
大阮	2	3	3
三絃	(1)	(2)	1(1)
古箏	(1)	(1)	(1)
小計	10	14	16
打擊樂			
<p>鼓：大鼓(大堂鼓)、堂鼓(小鼓)、缸鼓(花盆鼓)、定音鼓、排鼓、板鼓、鈴鼓(錢鼓)、手鼓、大軍鼓、小軍鼓</p> <p>鑼：大鑼、包鑼(凸鑼)、風鑼、京鑼(文、武)、小鑼、雲鑼(12-37面)、鈸鑼、十面鑼。</p> <p>鈸：大獅鈸、京鈸(小鈸)、吊鈸、大軍鼓。</p> <p>板：木魚(大、中、小)、梆子(北、南→卜魚)、拍板、蓮花板、冊板。</p> <p>其他：磬、串鈴、馬鈴、碰鈴、串鐘、三角鐵、彈簧盒(彈弓盒)、鋼片琴、小鐵琴、木琴、管鐘。</p>			
說明：一、()內為兼項編制。二、40人、60人、80人乃為計算方便而設，非為定數，作為參考。			
小計	4人	6人	8人

資料來源：陳如祁，〈對現代國樂交響化的觀察與評價——從指揮、作曲及樂隊訓練角度談起〉，《現代國樂研討會論文集》，賴錫中(2000)。

比較上述兩表，可以發現在樂團的編組方面，主要仍為吹管、彈撥、拉絃、打擊四個分組架構，但前期將古箏、篋琴、揚琴、大瑟另行獨立為琴箏組。與其他被歸類為撥絃類的樂器相較，這幾項樂器演奏時並非放置腿上而是另有支架，同時其演奏時的音高主要依賴絃本身的定音，而非像撥絃類樂器一樣以右手彈撥左手按音。然而樂器發聲特色上，琴箏類與撥絃類一樣屬於點狀音，加之後來「現代國樂」團中不使用篋琴與大瑟，因此後來古箏與揚琴被歸類在彈撥樂似乎也是很自然的事情。分別觀察個別群組項下的樂器，也可以看到一些原則的延續以及使用樂器的變動。以吹管樂來看，笛子承襲梆笛、曲笛與新笛的音域系統，笙更進一步朝向更低音域與完整的半音系統前進，嗩吶也完成了中、低嗩吶的建置；拉弦樂器方面大胡與低胡改為革胡、倍革胡，¹¹⁷ 但仍舊延續健全音域系統的概念；彈撥樂器方面，月琴、秦琴被取消，三絃被用作色彩樂器而非固定聲部，琵琶與柳葉琴分為兩個獨立聲部，增加了中阮、大阮；打擊樂器部份增加了許多西洋打擊樂器，作為常態使用的樂器。關於樂團總人數需求方面，昔日僅討論至 50 人左右，後來增加到 80 人，顯示出對大音量與多元層次聲響效果的需求。

從「表 2」變化到「表 3」，台灣的「現代國樂」團由簡而繁。在樂器使用、樂團編制與作曲方法幾個方面，表現出對西方交響音樂方法日趨深入的借用與融會，這樣的改變從風格與形式來看，受到中國大陸「民樂團」的影響甚多。下面的部份主要目的在爬梳中國大陸「民族管弦樂」的作品與樂團編制大略發展，呈現「彭修文模式」¹¹⁸的樣貌及其影響力。

¹¹⁷ 這裡應注意事實上大部分的「現代國樂」團是以音域相同的大提琴與低音大提琴來擔任革胡與倍革胡的腳色。

¹¹⁸ 「彭修文模式」、「彭修文套路」或「彭制」，指彭修文與廣播民族樂團所建立的編制與作曲形式。1997 年時學界興起了「彭修文模式」的說法，泛指以彭修文及該樂團所代表的中國現階段的大型民族管絃樂隊組合形式和傳統的創作模式，這一整個樣式的建立自然不應看作彭修文一人的個別財產或成就，然而這個樣式的發揚卻與彭修文的努力密不可分，這也是為何這個樣式以「彭修文」為名。參考彭麗，《彭修文民族管絃藝術研究》，（北京：中央音樂學院出版社，2006），159 及梁茂春在《彭修文中國民族管絃樂藝術國際論壇》的演講：〈簡論「彭修文模式」〉，「亞洲藝術教育論壇」，<http://www.arts-edu.org/client/pic/news.jsp?sNewsId=11>。

二、「彭修文模式」對兩岸的影響

1949年，台灣與中國大陸政權分離，但在「現代國樂」的發展方面兩岸都持續在運行，只是雙方在隔絕之下出現了發展的差異。首先是在樂種的名稱上，中國大陸以「民樂」來指稱這種改革中國音樂。然而「民樂」又可以被詮釋為「人民音樂」、「民族音樂」此類廣泛的定義，為了更明確的指稱，「民族管弦樂」一詞使用來明確的指稱這種由改良民族樂器為主體、以交響樂團形式組合的改革中國器樂。然而「民族管弦樂」這樣的名稱侷限度較高，因為這個名詞無法包含改革器樂的獨奏或是小編制的絲竹室內樂形制。以下仍以「民樂」來與台灣所說「現代國樂」相對，其意涵包括以改革傳統器樂為主輔以西洋樂器的「民族管弦樂團」之外，也包括了以改革器樂為主體的獨奏、重奏或是絲竹室內樂形制。

依梁茂春與喬建中的看法，中國大陸「民樂」的發展可分為三個階段，分別為「成長嘗試期」（1949-1965）、「荒蕪停滯期」（1966-1976）、「重振再發展期」（1976-）。¹¹⁹第一個階段的「民樂」曲目，仍然大量是從古曲以及民間樂曲改編而來的作品，有些則是從管弦樂作品移植而來，真正為了「民樂」團創作的大型作品較少。¹²⁰此時期較重要的是確立了當代民族管絃樂團的編制基礎，而其中主要奠基於中國廣播民族樂團。1949年原位於重慶的中央廣播電台音樂組解散，1953年中國大陸重建中央人民廣播電台民族樂團（後更名為中國廣播民族樂團），1954年改組織確立了弓絃、彈撥、吹管、打擊四個分部架構，之後又參考了蘇聯的大俄羅斯樂隊及哈薩克斯坦樂隊的經驗，每一組內都有高、中、低音的設計。¹²¹1963年之後，在弓絃樂器上以鋼絃取代絲絃，用柳琴取代月

¹¹⁹ 參考以下兩篇文章。梁茂春，〈當代民族器樂合奏創作四十年（1949-1989）〉，《人民音樂》，1：10-20。喬建中，〈民族樂隊作品創作四十年〉，《人民音樂》，369：4-10。

¹²⁰ 梁茂春，〈民族器樂的創作與發展系列討論之十二——論民族樂隊交響化〉，《人民音樂》，2（1998）：15。

¹²¹ 梁茂春，〈民族器樂的創作與發展系列討論之十二——論民族樂隊交響化〉，《人民音樂》，2（1998）：11-20。關於中國大陸民樂團的建制是否挪用了蘇聯的經驗，亦有人持反對看法，參考林佩娟，《多元文化的再現與延伸——論國樂的產生與在台灣的發展》，（台北：中國文化大學，

琴，彈撥樂器類的絲弦也被尼龍包鋼絲絃以及金屬絃淘汰，濟南前衛民族樂團發展出高中低兼備的嗩吶系統，抱笙系統的出現也完成了笙組的音域結構。¹²²這個時期的作品「民樂團」作品，主要是改編與整理，主要關注於傳統古曲、傳統鑼鼓吹打、中國作曲家創作的西洋管弦樂曲三個類別，例如：《月兒高》（依據琵琶古曲，上海民族樂團與彭修文均有改編）、《舟山鑼鼓》（依據江寧、舟山等地的吹打鑼鼓，由前線歌舞團改編）、《瑤族舞曲》（劉鐵山、茅沅作曲，彭修文改編）等。¹²³

第二個階段始於 1966 年文化大革命，文藝受到了政治的嚴重干預。這個階段樂團編制與樂器狀態大致上與前期相同，唯有在低音拉弦樂器方面，捨棄了大馬頭琴改用了大提琴與低音大提琴。演出作品受到政治意識形態束縛，大多以「樣板戲」的唱段或革命歌曲改編或是以讚頌農工階級、毛澤東或共產黨為名，¹²⁴多數的作品在藝術上十分粗糙，然而仍有少數精緻的作品誕生，如《漁舟凱歌》（浙江歌舞團創作）、《亂雲飛》（彭修文作曲）、《新婚別》（張曉峰、朱曉谷作曲）。文化大革命結束同時也揭開「民樂」發展的第三階段，「民樂」自此有了更加多元的風貌，除了探索多種樣式的民樂小合奏外，在協奏曲與大型合奏曲方面都有蓬勃的發展，¹²⁵前者如《絲路駝鈴》（劉錫津作曲，小合奏），後者如《長城隨想》（劉文金作曲）、《秦·兵馬俑》（彭修文作曲）。

在大型合奏發展中，形成了今日所見到的「民樂團」樣貌，由於彭修文本人在此領域的貢獻因此這個樣式才被稱為「彭修文模式」¹²⁶。這個理念與樂團型制

2006），22 與孫沛元，《傳統與現代之間：現代國樂發展過程中的觀察及反思》，（台南：國立台南藝術大學，2007），40。

¹²² 孫克仁、林友仁、應有勤、夏飛雲，〈我國民族管弦樂隊結構體制的形成和沿革〉，《中央音樂學院學報》，1（1982），10-7。

¹²³ 梁茂春，〈民族器樂的創作與發展系列討論之十二——論民族樂隊交響化〉，《人民音樂》，2（1998）：11-20。

¹²⁴ 陳明志，《中樂因您更動聽：民族管弦樂導賞》，（香港：三聯書店），22。

¹²⁵ 梁茂春，〈當代民族器樂合奏創作四十年（1949-1989）〉，《人民音樂》，369：10-20。

¹²⁶ 彭麗，《彭修文民族管弦藝術研究》，（北京：中央音樂學院出版社，2006），200。

之所以能得到壓倒性勝利，成為中國大陸「民樂團」的摹本，¹²⁷之後又成為港台星馬「現代國樂」樂團學習、模仿、借鑒的對象，¹²⁸一方面在於彭修文所造就的藝術成就，另一方面則與廣播樂團的傳播優勢有關。¹²⁹以前者來說，彭修文在配器與織體方面頗有獨到之處，充分運用各種樂器的音色，不強求融合為一體的音響，反而能夠保留個別特色營造出樂團的層次感。營造了「民樂」創作藝術的一個高峰，他的成功也刺激民樂作曲家仿效，使得「交響化」的道路更加穩固。而廣播屬性則促使廣播樂團能將努力的成果散播到全國各地，國際台的對外廣播也多選用廣播樂團的演奏。¹³⁰另一項應注意的因素則是唱片發行，彭修文與廣播樂團錄製了大量唱片，除了傳播作品也使彭制的「民樂團」得到更多被吸收、接納的機會。¹³¹

那麼「彭修文模式」的具體面貌是什麼呢？回顧彭修文幾首較具代表性、經常被演奏的作品編制，可以觀察彭制在硬體上的建置情形。（表 4）綜合來看，「彭修文模式」主要依四部編組，分吹管、彈撥、打擊、拉弦四個大組，並在每個聲部下發展高、中、低音域的系統性樂器組合。此處我們回顧前段「表 2」與「表 3」的變化，就可以更明顯的看見彭制在台灣的影響。

表 4 彭修文作品編制

作品 樂器	瑤族舞 曲 1954 1978 重 編	月兒高 1960 1961 修 改	豐收鑼 鼓 1972	東海漁 歌 1973	亂雲飛 1974	流水操 1979	秦兵馬 俑 1984
吹管樂器							
短膜笛 ¹³²	2		√		1	√	√
長膜笛 ¹³³		√	√		1	√	√
新笛	1	簫				√	√

¹²⁷ 彭麗，《彭修文民族管弦藝術研究》，（北京：中央音樂學院出版社，2006），147-8。

¹²⁸ 余少華，〈創建中國大型合奏文化—從彭修文先生逝世想起〉，《人民音樂》，6（1997）：7。

¹²⁹ 彭麗，《彭修文民族管弦藝術研究》，（北京：中央音樂學院出版社，2006），155。

¹³⁰ 彭麗，《彭修文民族管弦藝術研究》，（北京：中央音樂學院出版社，2006），155。

¹³¹ 彭麗，《彭修文民族管弦藝術研究》，（北京：中央音樂學院出版社，2006），194-5。

¹³² 即梆笛。

¹³³ 即曲笛。

高音笙	2	√			1	√	√
中音笙	1	√	√		1	√	√
嗩吶	2		√			√	√
中音嗩吶	2		√			√	
次中嗩吶	1				1		
高音喉管		√					
中音喉管							
低音喉管	2	√					
喉管						√	
低管							√
管子							√
埙							√
彈撥樂器							
揚琴	2	√	√		2	√	√
柳琴	2				1	√	√
琵琶	3	√	√		2	√	√
中阮	3	√	√		4	√	√
三絃	2	√	√		2	√	√
大阮	2	√	√		2	√	√
古箏		√				√	√
拉弦樂器							
板胡							
京胡					1		
京二胡					1		
高胡	6		√		6	√	√
二胡	10	√	√		8	√	√
中胡	6	√	√		4	√	√
低音樂器							
大馬頭琴		√					
低馬頭琴		√					
大胡	6					√	√
低胡	3					√	√
大提琴			√		4		
低音提琴			√		2		
打擊樂器							
	定音鼓、鈸、	鈴、梆子、大	水鑼、頂鈸、大		鼓、大鑼、小	大鑼、風鑼、	小芒鑼、低

	小鼓	鈸、低音 鑼、大堂 鼓、編鐘	鑼、風 鑼、十面 鑼、排 鼓、雲 鑼、定音 鼓		鑼、鑊 鈸、大 鈸、定 音鼓	低鑼、 定音 鼓、木 琴、	鑼、小堂 鼓、大堂 鼓、定音 鼓、大軍 鼓、梆子

資料來源：彭麗，《彭修文民族管弦藝術研究》，（北京：中央音樂學院出版社，2006），153-4。

那麼彭修文模式對香港的影響又是如何呢？

回顧香港「中樂團」的發展，以 1977 年香港中樂團的成立為分期，前期發展由民間樂團推動，之後便由香港中樂團作為主要的發展力量。¹³⁴香港「中樂團」演奏，其起源為 1957 年成立的華南電影工作者聯合會民族管弦樂團（以下簡稱「華南影聯民樂團」）。¹³⁵司徒敏青提到：

1957 年中...影聯會的成員...錄音師李學華、編劇張文、陳漢銘、朱克、演員鮑方、丁川、何碧堅、藍青與幕後工作者趙士豪、藍白和該會的前任書記區濤等，想組織一個可以演奏多聲部的民族管弦樂隊，像西方的管弦樂團一樣...請到香島中學的老師陳直璇...組成了一隊超過三十人的民族管弦樂團，演奏東初改編的廣東音樂《漢宮秋月》和聶耳作曲的《金蛇狂舞》。啼聲初試，大受歡迎，成為香港有史以來的一次民族管弦樂團以交響化的形式演出，突破了民族樂隊齊奏加花的框框。¹³⁶

從司徒敏青的敘述，可知「中樂團」在香港的發展從一開始除了從中國大陸相當大的影響，除了將「中樂團」以中國大陸流行的「民族管弦樂團」來稱呼，

¹³⁴ 在香港 1950、1960 年代，將包含「現代國樂」在內的中國音樂稱為「國樂」，直到 1977 年香港中樂團成立之後，「中樂」這個名稱才較為流行。因此香港的「中樂」一詞與國樂、民樂一樣經常意義是不明晰的。以下所說的「中樂」意義與台灣當代所說「現代國樂」相同，「中樂團」所指自然也就是「現代國樂團」了。參考余少華，〈「國樂」與「中樂」在香港的政治文化功能—中、華、民、國樂與香港中樂團的歷史文化背景〉，《樂在顛錯中》，余少華（2001）。

¹³⁵ 周凡夫，〈本世紀的香港音樂演出活動〉，收於《香港音樂發展概論》，朱瑞冰（1999），29-128。

¹³⁶ 余少華，〈香港的中國音樂〉，收於《香港音樂發展概論》，朱瑞冰（1999），285-8。

而最早演奏的交響化民族管絃樂樂曲則是中國大陸作曲家聶耳所作的《金蛇狂舞》。此外，受到政局影響北京、上海文化人士大量遷移至香港、大陸民樂唱片的流傳、電視電影工業在港的發達（以中國大陸模式風格的「中樂」結合古裝武俠劇），這些因素不但促使了香港「中樂」的發達，也使「中樂團」從外到內都深受中國大陸「民樂團」影響。¹³⁷

早期香港本地的作曲家代表為張永壽，此外如黃呈權、盧家熾也都在「中樂」的初期發展中作了一些樂曲改編的工作。¹³⁸ 1977年香港中國國樂團在香港市政局的支持下成立為香港中樂團，自樂團成立以後，每年皆委約作曲家為其創作，成為香港本地「中樂」作品創作的搖籃。¹³⁹這些受到委約的作曲家，多來自中國大陸，像是：盧亮輝、吳大江、關迺忠、陳能濟、郭迪揚，他們所受到的待遇往往比香港本地作曲家還好，¹⁴⁰因此香港「中樂團」承襲了中國大陸「民樂團」也就不足為奇了。

三、西方「現代派」對「現代國樂」的洗禮

香港中樂團力行委託創作，除了使許多來自中國大陸的「中樂」作曲家能在香港有發表的舞台，同時也促使許多在港的以西洋樂器為創作載體的中國新音樂作曲家投入「中樂」的創作。這些作曲家多半受的是西方學院音樂訓練，因此為「中樂團」產生不少具有現代派風格的作品¹⁴¹。前衛風格的現代派作曲技法用在「中樂」創作中，最早成功運用並被接受，是林樂培的「秋決」以及「昆蟲世界」，¹⁴²他的創作理念——「從古思中尋根，從前衛中找路」——結

¹³⁷ 司徒敏青，〈民樂發展開荒牛〉，信報，

¹³⁸ 梁茂春，〈香港作曲家與作品〉，收於《香港音樂概論》，朱瑞冰（1999），129-147。

¹³⁹ 余少華，〈香港的中國音樂〉，收於《香港音樂發展概論》，朱瑞冰（1999），285-8。

¹⁴⁰ 林樂培在第四次中國新音樂研討會上，於陳永華發表後的討論中提出。參考：陳永華，〈香港新音樂尾約創作年表 1970-1990〉，收於《中國新音樂史論集—回顧與反思》，劉靖之（1992），372。

¹⁴¹ 周凡夫，〈本世紀的香港音樂演出活動〉，收於《香港音樂發展概論》，朱瑞冰（1999），93。

¹⁴² 李西安，〈我們將如何面對 21 世紀？民族管絃樂隊的轉型、解構及其他〉，《人民音樂》，408：

合精緻的手法，不只為香港「中樂」開啓了新路，同時也為中國大陸、台灣等全體「現代國樂」領域都開創了新的風格。

在 1986 年中國現代作曲家研討會中陳怡報告：我們北京音樂院作曲系同學譚盾、周龍、葉小鋼、瞿小松等人每天晚上都聚在一起聽《秋決》與《昆蟲世界》的錄音帶，一連聽了三個多星期，對我們的創作起了很大的鼓舞作用。¹⁴³

我帶了港中去北京演出，參加中國第一屆藝術節（編按：1987 年的第一屆中國藝術節），那時候是中國內地第一次接觸到，這樣的，比較現代的作品...當時港中去了引起國內很大的震驚，也就是當時那四大才子演出完後跑到我家去，聊天、看看總譜，所以我想那對他們有一點點啟發，雖然有些算不到太現代的手法，但總是有些新奇的音效與不同的思考。¹⁴⁴

林樂培與關迺忠的發言，顯示出香港使用了現代派手法的「中樂」作曲家與中國大陸「新潮民樂」¹⁴⁵作曲家的之間，確實存在交流的關係，尤其是在「樂團」作品方面，後者在相當程度上是受到前者的啟迪的。林樂培《秋決》與《昆蟲世界》兩首作品，分別創作於 1978 與 1979 年，而中國大陸開始大量在「民樂」之中結合前衛現代派手法的音樂創作，則在 80 年代以後。雖然朱踐耳、羅忠鎔、金湘、王西麟、楊立青等人雖然是譚盾等新一代作曲家的前輩，他們也學習了西方現代音樂技巧用於中國新音樂的創作中，然而由於文革的影響，他們與後輩們一樣都是在 70 年代末期才開始他們的作曲事業，因此很難說他們是後輩的先

7-11。

¹⁴³ 林樂培，〈《秋決》及《昆蟲世界》如何以「洋為中用」，為香港中樂團奠下「現代交響化」的基礎〉，收於《中國民族管弦樂發展的方向與展望—中樂發展國際研討會論文集》，余少華（1997），48-62。

¹⁴⁴ 訪談關迺忠，2009 年 6 月 11 日。

¹⁴⁵ 「新潮音樂」一詞，參見梁茂春，〈當代民族器樂合奏創作四十年（1949-1989）〉，《人民音樂》，369：10-20。

行者，¹⁴⁶在對「中樂」或「中樂團」的關注上，青年作曲家們有時甚至比前輩們顯出更大的興趣，在作曲手法上也更加前衛大膽。¹⁴⁷整體來看，這被文革切離兩大區塊的作曲家都同樣是中國新音樂中，「新潮」一派共同耕耘者。¹⁴⁸

中國大陸「新潮民樂」發展初期的標的事件，公認是「譚盾民族器樂專場音樂會」以及「民族器樂新作品音樂會」，¹⁴⁹而這兩個事件都與文革後第一批畢業的中央音樂學院作曲系學生們相關聯。1985年4月22日，當時還在中央音樂學院中讀碩士學位的譚盾舉行了「譚盾民族器樂專場音樂會」，當時曾有記者以「一石激起千層浪」¹⁵⁰為題撰文敘述了這場演出。同年5月，譚盾、瞿小松、周龍、朱世瑞、陳怡、俞遜發等人又在北京舉行了「民族器樂新作品音樂會」，展現了「新潮民樂」中一種類似的美學追求。¹⁵¹綜觀「新潮」之異於從前，主要在於創作的概念上，講求突破限制——突破歐洲古典與浪漫的寫作限制，師法「現代樂派」種種技法與觀念，講求突破與創新，如：《達勃河隨想曲》（何訓田作曲，1982）、《愁空山》（郭文景作曲，1991）、《空谷流水》（周龍作曲，1982）、《雙闕》（譚盾作曲，1984）、《雲南回憶》（劉星作曲，1987）等都是當中傑出的作品。「新潮民樂」的作曲家，多數是專業作曲科班出身，在作曲方面也幾乎都是先寫西樂才涉足「民樂」。他們將「民樂」結合「現代派」的作曲方法，透露出文革後中國的作曲家們對新方法、技巧的吸收，同時也反映了他們對自身傳統文化的反省與追求，這就是為何他們當中許多人先是運用傳統音樂的語法在西方器樂的創作上，最後或跨足「民樂」作曲又或是結合中西音樂的兩種媒介進行融合式的發展。「新潮民樂」在受到肯定的同時，也伴隨了負面的批評。

¹⁴⁶ 劉靖之，《中國新音樂史論》，（香港：中文大學出版社，2009），543-4。

¹⁴⁷ 例如後面將要討論到的「民族器樂新作品音樂會」，就象徵了多位作曲家共同表現了他們相異風格下對民族器樂發展的共同關注。

¹⁴⁸ 劉靖之，《中國新音樂史論》，（香港：中文大學出版社，2009），543-4。

¹⁴⁹ 參考：梁茂春，〈當代民族器樂合奏創作四十年（1949-1989）〉，《人民音樂》，369：10-20、王安國，〈新時期的中國音樂創作〉，收於《現代和聲與中國作品研究》，王安國（2004），232-6。

¹⁵⁰ 〈一石激起千層浪——「譚盾民族器樂作品音樂會」座談會簡述〉，《中國音樂學》，1（1985）：134-6。

¹⁵¹ 王安國，〈新時期的中國音樂創作〉，收於《現代和聲與中國作品研究》，王安國（2004），232-6。

這些批評除了審美上的感受外，也與作品的意義、價值相關聯，例如新奇技法造成的音響是否仍然帶來美感感受、創新的技法是否真有藝術價值又或只是一種短暫的譁眾取寵？¹⁵²

雖然台灣從 1960 年許常惠成立製樂小集之後，台灣開始推動現代音樂，鼓勵本地的新音樂創作，¹⁵³但是這許多留學歸國、學習了西方現代派技術的西樂作曲家，卻似乎對台灣的「現代國樂」沒有影響。

台灣現代手法寫給國樂團作品不多，雖早在 1968 年許常惠寫《嫦娥奔月》...其後改為民族器樂合奏，運用了印象主義平行手法，其後作品皆以室內樂為主，如 1975 年賴德和《眾妙》...¹⁵⁴

在台灣，學習西樂出身的學院派作曲家，不太涉獵「現代國樂團」的創作，原因可能有二。首先，學習國樂出身與學習西樂出生的音樂家，有時是互相輕視的；¹⁵⁵再來，台灣到 1979 年才有了第一個職業的「現代國樂」樂團。在 1979 年以前，一般業餘或半職業樂團很難進行像委託創作這樣拓展曲源的行動，到了職業樂團成立大量需要新曲的時候，本地製造不及於是大量從香港、中國大陸輸入的「中樂」以及「民樂」作品，自然也就受到中國大陸很深刻的影響了。因此台灣的「現代國樂」真正開始吸納了現代派的作曲技法，主要也是受到中國大陸與香港的影響。例如台北市立國樂團最早所演奏使用現代派技法所創作的合奏作品，應是 1983 年演奏林樂培《昆蟲世界》，¹⁵⁶從此之後使台灣「現代國樂」開始追求另一種形式的審美。¹⁵⁷

¹⁵² 田青〈世紀末看中國民族音樂〉，《天涯》，2：120-6。

¹⁵³ 許常惠，《台灣音樂史初稿》，（台北：全音樂譜出版社，1994），319-323。

¹⁵⁴ 朱家炯，〈解構思潮中的民族管絃樂：前衛作曲思維的應用及影響〉，《朱梓樂記》，<http://oboe2578.blogspot.com/>。

¹⁵⁵ 筆者訪談陳澄雄、陳中申時，兩位老師均表示有上述現象。

¹⁵⁶ 參考台北市立國樂團樂譜紀錄。由於樂團存譜幾乎都是在演出後才會被收入檔案，因此從樂譜紀錄中，可以大致觀察到每個作品最早被樂團演出的時間點，也可以看出當時新引進的作品有那些。

¹⁵⁷ 朱家炯，〈解構思潮中的民族管絃樂：前衛作曲思維的應用及影響〉，《朱梓樂記》，<http://oboe2578.blogspot.com/>。

西方現代派技巧運用在「現代國樂」創作中，無論港、中、台皆強調在前衛之中融入傳統，經常強調作品的題材、內容必須緊密地與「展現民族特色」此一訴求相連結。同時仍應注意的是，雖然在技巧上、觀念上現代音樂提供「和聲」這一概念更加貼近中國傳統色彩的法門，然而以西方古典浪漫式的交響觀點來審視「現代國樂」演奏與創作的目光，仍然持續有相當大的影響。

小結

「國樂」觀念最初的發展，是受到西方文化進入中國的影響。西潮之侵襲，使得中國無論是政治、軍事、教育、文化，接受到強大的震撼。從清末民初的許多資料裡面，都顯現出當年許多人想要救亡圖存，急急呼籲中國必須「現代化」，特別是當第一波「現代化」的軍事、政治失敗之後，更引起了對文化教育「現代化」的熱切渴求。知識份子企圖透過全面的「現代化」，取得「中國」在世界的尊嚴。這樣的社會氛圍，成為中國傳統器樂發展出「現代國樂」土壤。

雖然中國傳統樂器從那些已經將西方音樂內化的中國知識份子眼中看來，是極度不科學也難以短時間改變，因此他們發展出了一套論點，認為直接透過外來樂器來表現中國內涵，這樣就是「國樂」了。然而「樂器」作為音樂重要的發聲體，傳統樂器的樣貌還是最能夠喚起中國意識的媒介。因此落實於現實發展，「國樂」一詞最後還是從屬於以中國樂器為基礎的音樂。然而對「現代化」的追求並未停止，於是中國傳統器樂開始發生各種改良、改進的運動，連合奏的模式、樂曲的內容都有了改變。這些努力在 1949 年之後由於政局，台灣與中國大陸形成了各自發展的局面，台灣主要承襲了高子銘等人帶來的中廣樣式，中國大陸則在彭修文等人的努力下建立了極度「交響」的樣式。彭制最終在兩岸取得了勝利，成為了今日「現代國樂團」的主要架構依據。

香港的「中樂團」主要都沿襲自中國大陸，然而由於香港在中西文化並陳的現象上，較台灣、中國大陸都要劇烈而且資訊最為流通，加上香港中樂團與林樂

培等人的努力，香港成爲最早成功將西方「現代派」前衛音樂文化引進「現代國樂」領域者。前衛的風格影響到中國大陸那些對「現代」充滿渴望的作曲家，引起了中國大陸「新潮民樂」之風，最後終於席捲了台灣與香港，成爲當代「現代國樂」作曲中一個重要的領域。



第三章、譚盾與《西北組曲》的緣起

第一節、譚盾

一、創作《西北組曲》之前

《西北組曲》的作曲者—譚盾，是現今國際樂壇上十分著名的音樂家。他生長與中國大陸，是文革之後第一批中國所培育的專業科班作曲家。在中央音樂學院取得作曲碩士之後，他前往美國取得作曲博士文憑，之後逐漸在國際樂壇取得個人的知名度。本節主要介紹譚盾的時空背景、生長過程與音樂經歷，主要關注於 1986 年寫作《西北組曲》之前的歷程，特別是他與中國民間傳統的接觸。

譚盾出生於 1957 年 8 月 18 日，父親譚湘求在部隊財貿系統工作，母親黃群英任職於陸軍醫院。譚盾生長於湖南長沙思茅沖鄉間的外婆家，家裡附近即為「墳山」，經常有喪葬隊伍出入。在孟母三遷的故事裡，孟子幼年由於模仿葬禮的哭喪隊伍，孟母認為有害於孩子的教育便搬家了。童年時的譚盾也與孟子有些相像，只是與孟子相較結局不太一樣，譚盾沒有搬家而且還把這些禮俗的印象深深地植入腦海。譚盾對民間道教禮俗哭喪、哭嫁等種種儀式充滿好奇，對道士溝通神鬼與人間的能力滿是嚮往，甚至希望將來能「當一名道士」¹⁵⁸。「墳山」印象中的儀式、音聲成為他日後創作的資源，埋下了譚盾日後企圖在音樂中「復魅（re-enchantment）」¹⁵⁹的種子，也因為兒時對民間音樂的接觸，使他日後在

¹⁵⁸ 歐陽國忠、簡海燕，〈用湘楚之錘敲響世界大鑼的作曲家〉

<http://www.shav.com.cn/yx/bkview.asp?bkid=25285&cid=42936>

¹⁵⁹ 「復魅」相對於「除魅」的概念，來自馬克思·韋伯（Max Weber）考察研究宗教、社會所得心得。「除魅」是人類以理性詮釋世界，去除自然神力的信仰，簡言之為「啟蒙運動」所追求的去除蒙昧。參考韋伯，《學術與政治》，錢永祥編譯（臺北：遠流出版社，1991）。「復魅」則是在「除魅」後的一個反向思潮，開始追尋一種非理性世界可解釋的自然力量，關於譚盾音樂與「復魅」的關聯，參考石崢嶸，〈譚盾音樂的神祕主義傾向〉，《藝術教育》，8（2006）：74-6。

受西方作曲教育之外還能回歸於傳統音樂之中。¹⁶⁰在譚盾八歲的時候，一日譚湘求偶然帶了一把笛子與胡琴回家，好奇的譚盾靠著自己的把玩居然在數日之後用笛子吹出了曲調，譚湘求發現了兒子對音樂的靈敏與喜愛，後來即便家境甚為貧窮仍湊錢為兒子買了一把小提琴。¹⁶¹譚盾 15 歲的時候，依據《東方紅》、《我愛北京天安門》兩首曲子的旋律，編成《夢見毛主席》的四重奏，展露了他對作曲的興趣。¹⁶²

1975 年 7 月，18 歲的譚盾被下放到長沙望城縣黃金公社，在農村的兩年生活中，接觸到大量的民間音樂，並且開始體驗使用民俗樂器以及生活用品（如烹煮器具）產生悅耳的聲響，用來演奏音樂。¹⁶³後來湖南京劇團在一次巡迴途中翻船，於是重新招考樂手，譚盾以小提琴手的身分考進，得到機會向劉振球學習配器，也得到了一個學習戲曲音樂的環境。¹⁶⁴這段經驗使得譚盾對於傳統戲曲能夠有深入的學習與理解，也造就他對傳統器樂聲音性能的掌握力，是一段對他本人很重要的經歷。¹⁶⁵

文革後期高等學校重新恢復考試，為了讓譚盾能夠一圓夢想，譚湘求帶著譚盾輾轉尋找到賀綠汀，在他的協助之下，向劉已明學習，之後前往上海參加中央音樂學院的招考。¹⁶⁶當時的譚盾對西方古典音樂可說沒有基礎，考試的時候考官要他拉莫札特他根本不知道那是什麼，於是改拉了一首湖南小調與《夢見毛主席》，連小提琴都因為 G 絃太貴只裝了三條絃。¹⁶⁷雖然條件艱困，幸好最後黎英海欣賞他傳統音樂的底子，說服了其他考官，終使譚盾與帶了三部交響樂的葉小

Resurgent Religion and World Politics），李駿康譯（上海：上海古籍出版社，2005），頁2。

¹⁶⁰ 參考石崢嶸，〈譚盾音樂的神祕主義傾向〉，《藝術教育》，8（2006）：74-6。

¹⁶¹ 大衛，〈父母恩愛造就樂壇驕子〉，《老同志之友》，7（2006）：8。

¹⁶² 〈實錄：譚盾做客新浪聊新作〉，《新浪網》，
<http://books.sina.com.tw/article/20090918/2166266.html>。

¹⁶³ Mary Lou Humphrey, 'Tan Dun: Biography in Depth,' *Tan Dun on Line*,
<http://www.tandunonline.com>

¹⁶⁴ 余學先，〈譚盾的成名之路〉，《文體時空》，8（1997）：30。

¹⁶⁵ 訪談關酒忠，2009年6月11日。

¹⁶⁶ 梁茂春，〈他大步登上世界樂壇—記中國青年作曲家譚盾〉，《中外文化交流》，6（1993）：29-41。

¹⁶⁷ 〈實錄：譚盾做客新浪聊新作〉，《新浪網》，
<http://books.sina.com.tw/article/20090918/2166266.html>。

鋼、六部四重奏的郭文景、兩部歌劇的瞿小松一起進入中央音樂學院。¹⁶⁸

21 歲的譚盾進入中央音樂學院作曲系，向趙行道、黎音海學習。文化大革命結束的年代，無論是授課的老師還是聽課的學生，都已經長時間的處在壓抑之中，當限制解除，雙方都傾力彌補這長期的空白。1980 年代，中央音樂學院陸續邀請了現代音樂的名家客座，如：亞歷山大·高爾(Alexander Goehr)、喬治·克拉姆(George Crumb)漢斯·維爾納·亨策(Hans Werner Henze)、武滿徹(Toru Takemitsu)、尹伊桑(Sang Yun)及周文中等人，這些世界樂壇上的現代音樂大師為隔絕於西方當代音樂世界外以逾十年的中國年輕音樂家，帶來了嶄新的視野。譚盾在攻讀碩士二年級的時候，由於當時中國大陸內部「精神污染」的批判正如火如荼的展開，譚盾前衛不羈的作風也在此中受到攻訐。¹⁶⁹由於在國內受到了相當的壓力同時心中也充滿對開闊世界的渴望，1986 年譚盾在得到作曲碩士學位後前往美國哥倫比亞大學深造，隨馬力歐·大衛朵夫斯基(Mario Davidovsky)、喬治·愛德華(George Edwards)及周文中修習博士學位，¹⁷⁰也與各地的音樂家——如約翰·凱吉(John Cage)——有了深入的交往。歷經國內外的學習，在眾多大師的啓迪之下，他逐漸建立了自己的創作風格與觀念。

譚盾從湖南走到首都北京，將他耳界裡的聲音從湖南地方範圍提昇到國家民族的層次。¹⁷¹在中央音樂學院求學的時期，除了得到新的養分，譚盾也同時展現出他個性上的叛逆與喜愛挑戰新鮮事物的特質。陳其鋼曾說他這個同學屬於不聽話的學生，¹⁷²老師趙行道也說他老不滿足已掌握的手法，急於推陳出新，¹⁷³

¹⁶⁸ 趙行道：「上到第二年時，國內對他的批評太多，甚至和精神污染、自由化掛上了勾。那個風運遠比今天的旋風厲害。我勸他，早點出去吧，不一定非得把這兒的研究生讀完。所以他 1986 年就到了美國。」，引自趙世民，〈譚盾印象〉，《人物》，4（2002）。

¹⁶⁹ 據趙行道所言。趙世民，〈譚盾印象〉，《人物》，4（2002）。

¹⁷⁰ Frank Kouwenhoven, "Tan Dun's background and development," Tan Dun on Line, <http://www.tandunonline.com/biography.php?id=2>

¹⁷¹ 談到從湖南前往北京的心得，譚盾提到：「你可以接觸到全國各地的人，你馬上覺得原來地域性的文化立即上升到國家層次上來，可以滿上感到國家文化的動脈」。參考趙世民，〈譚盾印象〉，《人物》，4（2002）。

¹⁷² 石田一志，〈亞洲熱風吹向二十一世紀——訪譚盾陳其鋼〉，《人民音樂》，397：18-20。

¹⁷³ 趙世民，〈譚盾印象〉，《人物》，4（2002）。

而譚盾跨上中國樂壇的成名作《離騷》也是他擅自脫離教學大綱的作品。¹⁷⁴從1979-80年的交響曲《離騷》和寫於1982年的《第一弦樂四重奏—風雅頌》，正式開啓了譚盾創作的第一個階段，展現出他早期「尊崇傳統音樂思維和運用常規音樂材料的寫實風格」。¹⁷⁵1982年譚盾創作為女高音、男低音和混合室內樂而作的《負》，成為他風格轉變的一個起點。從《負》之後，譚盾又創作了《雙闕》、《竹跡》、《三秋》、《天影》、《金木水火土》、《鼓詩》、《南鄉子》、《山謠》、《樂隊與三種音色的間奏》等樂曲，¹⁷⁶累積到1985年4月11日他在北京舉行的兩場個人作品音樂會，標誌著譚盾在創作風格上刻意追尋自然美這一階段的成熟。¹⁷⁷譚盾前往美國之後，或許由於身處異鄉與異文化中，加上自由開放的風氣，使得他更深入的追求中國傳統文化，更堅定的追求個人特色。¹⁷⁸「原始、粗獷、蒼勁、茁樸、單純、接近自然的風格」，成為他創作的主線，貫穿於1986年之後譚盾大部分重要的作品之中。¹⁷⁹

譚盾逐漸形成自己在作曲上觀點，如：將各種聲響都視為是音樂、不侷限於現有的演奏手法致力於開發各種樂器的可能性、與其他跨界元素進行結合、將自身傳統的養分重新再利用，因而展現出一種強烈的個人以及民族色彩特色。《西北組曲》在寫作上，即同時展現了譚盾在出國前期的特色，同時也暗藏了他未來的創作趨勢。

¹⁷⁴ 關於《離騷》，陳其鋼曾說「由於譚盾擅自跳過了當時的教學大綱，因此老師是十分惱火的。」參考石田一志，〈亞洲熱風吹向二十一世紀—訪譚盾陳其鋼〉，《人民音樂》，397：18-20。

¹⁷⁵ 王安國，〈從《樂隊劇場Ⅱ：Re》看譚盾近作的文化意義〉，《中國音樂學》，2（1990）：5-10。

¹⁷⁶ 《雙闕》，為揚琴與二胡而寫作，創作於1982年。《竹跡》，為竹笛而作；《三秋》，為琴、塤和人聲而作；《天影》，又稱《拉弦樂組曲》，為42把中國胡琴而作的組曲；《金木水火土》，又稱《彈撥樂組曲》，為中國彈撥樂所寫的組曲；《鼓詩》，為一群中國鼓而作；上述創作於1983年。《南鄉子》，為蕭和箏而作；《山謠》，為管子、嗩吶、三絃與打擊樂而作；以上創作於1984年。《樂隊與三種音色的間奏》，又名《道極》，譚盾返湖南為外祖母奔喪後所寫作，以人聲、低音單簧管和低音大管為主而寫作的管弦樂曲，創作於1985年。

¹⁷⁷ 王安國，〈從《樂隊劇場Ⅱ：Re》看譚盾近作的文化意義〉，《中國音樂學》，2（1990）：5-10。

¹⁷⁸ 王安國，〈從《樂隊劇場Ⅱ：Re》看譚盾近作的文化意義〉，《中國音樂學》，2（1990）：5-10。

¹⁷⁹ 王安國，〈從《樂隊劇場Ⅱ：Re》看譚盾近作的文化意義〉，《中國音樂學》，2（1990）：5-10。

二、成長的風雨

（一）大時代的氣候——從「建國」到「文革」

在 1957 年譚盾出生到 1966 年文化大革命開始的期間，恰巧是中國共產黨在中國建立政權之後所謂「建國後的十七年」的後十年。這十七年是中國近代史中一段少見的、較為安定的日子，無論是在經濟、治安、教育各方面，一般百姓的生活都較以往有了進步。



圖 5 毛澤東和參加延安文藝工作者座談會
（1942 年 5 月 2 日，中共中央在延安楊家嶺召開）
代表合影。資料來源：《新華社》。

在此期間，學校音樂教育普遍的發展，各地建立了許多樂隊，也創作了不少的作品。在學校音樂教育部分，普遍地重視對民間音樂的關注、研究，在作曲方面以西歐和蘇聯的音樂理論作為借鑑，並以毛澤東文藝主張作為音樂的發展綱領。1942 年毛澤東〈在延安文藝座談會的講話〉發表之後，中國大陸一切藝文活動莫不服從其最高指導，其主要原則如下：其一，音樂的服務對象為工農兵；

其二，音樂內容必須要能教育人民思想正確；其三，音樂題材要符合現實革命鬥爭、貼近人民。由於毛澤東提出文藝應當為「大眾」服務，大眾中又以無產階級的工農兵最多，共產黨為無產階級的代表，因此文藝應當要能服膺於黨；同時，文藝為求服務一般民眾，應力求通俗普及；最後在服務於黨、傳達正確思想的概念之下，藝術不再取決於藝術本身，而在於政治思想。¹⁸⁰這些原則被毛澤東與中國共產黨大張旗鼓，影響無孔不入，以李煥之所提出「中學生音樂教育的任務與目的」為例，當中就談到「音樂可以作為中學生服務工農兵的工具」，而音樂教材分為「中國革命的、蘇聯的、世界革命的、中國民間的」，¹⁸¹也可一目了然所謂工農兵、黨與革命鬥爭的概念力量多麼巨大。

雖然政治意識的局限使得音樂在哲學、美學上卻沒有什麼成績，¹⁸²但由於對工農兵等一般人民與群眾的強調，使得中國地方音樂、民間音樂與民族音樂的搜集與研究受到重視。另一項此相關的因素是「群眾歌曲」傳唱。「群眾歌曲」長期被利用來作為政治服務的工具，這些篇幅短小的歌曲多半利用各地現有的民歌重新填詞。1950、1960年代開始，中國大陸掀起了一股民歌熱潮。「民歌熱」除了對研究既有民歌之外，更大量出現了許多新民歌的創作¹⁸³，為民歌的發展產生很大的推進。這些全新或是半新的民歌，絕大部分最後都成為共產黨政權的宣傳歌曲，主要的內容為歌頌共產黨、毛澤東，抨擊共產黨的敵對份子，凝聚人民的共同信念除此以外也用來宣傳共產黨的政策。雖然歌詞大量受到政治力量病態的污染，但是透過政治力量使得這些歌曲得到宣傳的機會，給了傳統曲調另一條被保存、傳唱的道路。例如身處湖南的譚盾，便是透過群眾歌曲的機緣，因而初步接觸到了陝北的民歌。譚盾在15歲時候編的四重奏《夢見毛主席》，其曲調旋律係為《東方紅》、《我愛北京天安門》兩首曲子，然而《東方紅》前身其實是山西民歌《芝麻油》。該曲經過了幾次歌詞上的改變成為歌曲《東方紅》，在文革時

¹⁸⁰ 毛澤東，〈在延安文藝座談會的講話〉，《新華網》，<http://www.news.cn>。

¹⁸¹ 李煥之，〈談談中學的音樂教育〉，《李煥之音樂文論集》，李群選（2006）。此文寫於1951年。

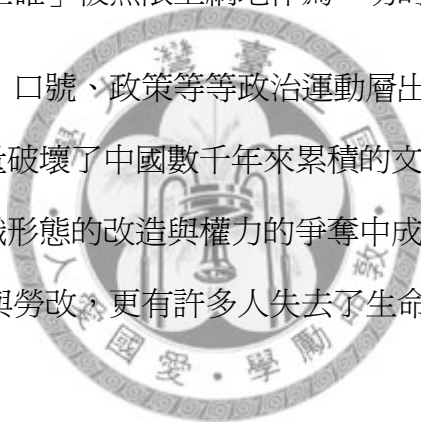
¹⁸² 劉靖之，〈中國新音樂史論〉，（台北：耀文，1998），408。

¹⁸³ 呂靜，〈陝北民歌概述〉，《寶雞文理學院學報》，17/4：59-87。

由於《義勇軍進行曲》作詞者田漢被鬥倒，¹⁸⁴於是這首地方民歌搖身一變成爲實質上的「國歌」。¹⁸⁵

除了像「講話」這樣的給予文藝方針的政治動作，還有許多政治運動對音樂界實行了巨大的拮制。譬如 1957 年的「反右」的運動，北京、天津、上海、武漢、成都等地的音樂學校和藝術團體都舉行了「反右派份子鬥爭會」，一時之間人人自危。在此次批鬥之中，凡是對音樂領導不滿、在音樂的觀點上與黨的文藝思想不合、曾經有過「案底」的音樂家（如：劉雪庵與江文也）都難逃鬥爭，有些人甚至是什麼也沒有做只是單純的被「充數」。¹⁸⁶這樣的氛圍經過了長期的蘊釀，1966 年文化大革命開始，中國境內進入了一種前所未有的瘋狂狀態，所謂「思想正確」、「政治正確」被無限上綱地作爲一切的標準。

文化大革命過程中，口號、政策等等政治運動層出不窮，其中像「破四舊」在紅衛兵的施行下，大量破壞了中國數千年來累積的文化遺產。更有無數的知識份子、藝術家在這場意識形態的改造與權力的爭奪中成爲受害者，許多人被批鬥，好一點的撐過了鬥爭與勞改，更有許多人失去了生命。在文革的「十年浩劫」



¹⁸⁴ 《芝麻油》的歌詞如下：「芝麻油，白菜心，要吃豆角嘛抽筋筋。三天不見想死個人，呼兒嗨啲，哎呀我的三哥哥。」1938 年，抗戰爆發，《芝麻油》被填上了新詞，在兒女情長的元素之外，又增添了抗戰的豪情：「騎白馬，跨洋槍。三哥哥吃了個八路軍糧。有心回家瞧姑娘，打日本就顧不上。蕎麥皮，落在地。娶的個老婆不如妹妹你，把她賣了個活人情，咱們二人打夥計。煤油燈，不接風，香油炒的個白菜心，紅豆角角抽了筋，小妹子你壞了心。騎紅馬，跑沙灘，你沒老婆我沒漢，咱二人好比一個瓣瓣蒜，親的哥哥離不轉。」後來有人再依此編了《移民歌》：「東方紅，太陽升，中國出了個毛澤東。他爲人民謀幸福，他是人民的大救星。山川秀，天地平，毛主席領導陝甘寧，迎接移民開山林，咱們邊區滿地紅。三山低，五嶽高，毛主席治國有功勞，邊區辦得呱呱叫，老百姓頌唐堯。邊區紅，邊區紅，邊區地方沒窮人，有了窮人就移民，移民能夠斷窮根」。後來中國共產黨取得中國大陸政權，將歌名改爲《東方紅》並重新編詞：「東方紅，太陽升，中國出了個毛澤東。他爲人民謀幸福，呼兒咳呀，他是人民的大救星。毛主席，愛人民，他是我們的帶路人。爲了建設新中國，呼兒咳呀，領導我們向前進。共產黨，像太陽，照到哪裡哪裡亮。哪裡有了共產黨，呼兒咳呀，哪裡人民得解放。」馬燕萍，〈也談歌曲東方紅的由來〉，《文史雜誌》，116：22-3。戴晴，〈《東方紅》始末〉，《博訊文壇》，http://www.boxun.com/hero/dangshi/7_1.shtml。

¹⁸⁵ 據鮑若望所言，當時中國犯人每天早晨必須要唱兩首歌，第一首是《國際歌》，第二首就是《東方紅》。鮑若望·魯道爾夫·切爾敏司機，《毛澤東的囚徒 Prisoner of Mao》，（北京：求實，1989）。

¹⁸⁶ 劉靖之，《中國新音樂史論》，（台北：耀文，1998），504。

之中，毛澤東爲了重塑青年人的思想觀念，培養青年人「正確」的政治態度，決定將青年送到自己出身的「綠林大學」¹⁸⁷之中。¹⁸⁸1968年毛澤東給予指示：

知識青年到農村去，接受貧下中農的再教育，很有必要。要說服城裡的幹部和其他人，把自己初中、高中、大學畢業的子女送到鄉下去，來一個動員，各地農村的同志應當歡迎他們去。¹⁸⁹

自此，起於文革前1950年代的「上山下鄉」運動成爲全國性的政策，使得整整數十年許多家庭的分崩、無數青年人被迫離鄉背井。被迫離開家庭到達一個從未想像過的世界，帶著想像的「革命」熱情去面對最惡劣落後的生存條件，思想與生活的衝擊帶給遠離家園的這一代人強大的震撼。「上山下鄉」所造成的巨大損失中，最嚴重與可惜的是造就了「耽誤了的一代」，使許多青年人在該學習的年紀錯失了求學機會，許多人終身蒙受這種教育損失的苦果。「文革」、「上山下鄉」帶來了嚴重的傷痛與苦果，另一方面卻也帶來了當初未能想像到的意外收穫。

李月紅曾提出：「『文革』經歷、『上山下鄉』經歷就對當今中年一代作曲家的創作產生了決定性的長遠影響，甚至成了他們集體形象的標誌。¹⁹⁰」，而一些出身於這一代人的作家，如張承志亦曾這樣表明：「無論我們曾有過怎樣怵目驚心的創傷，怎樣被打亂了生活的步伐和秩序，怎樣不得不時至今日還感嘆青

¹⁸⁷ 潘鳴嘯 (Michel Bonnin), 《失落的一代：中國的上山下鄉運動，1968-1980 (Génération Perdue: Le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980)》, (香港：香港中文大學，2004)，15-7。

¹⁸⁸ 有關「上山下鄉」運動，其背後分爲意識形態、政治鬥爭與社會經濟三方面的成因。參考潘鳴嘯 (Michel Bonnin), 《失落的一代：中國的上山下鄉運動，1968-1980 (Génération Perdue: Le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980)》, (香港：香港中文大學，2004)。

¹⁸⁹ 1968年12月21日中央電台向全國廣播了毛澤東的指示，隔日在《人民日報》上刊載了指示的文稿。潘鳴嘯 (Michel Bonnin), 《失落的一代：中國的上山下鄉運動，1968-1980 (Génération Perdue: Le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980)》, (香港：香港中文大學，2004)，3-4。

¹⁹⁰ 李月紅，〈學術與生命——對一個民族音樂學者的「個案」調查〉。《音樂藝術：上海音樂學院學報》，80 (2000)：24-9。

春；我仍然認為，我們是得天獨厚的一代，我們是幸福的人。」¹⁹¹ 筆者訪談作曲家關迺忠時他也提到：「當然文革有很多負面的，但也可以說是文革培養了一代新人，讓大家的思想從原來非常傳統之中都反叛出來了。我相信沒有文化大革命，就沒有今天大家對什麼都敢想都敢懷疑，可以說現在在中國文壇叱咤風雲的都是這些人，幾乎都是那個年代的人：張藝謀、陳凱歌、譚盾、葉小綱、瞿小松…由於那個階段，生活從上面『通！』的掉到底——像諾貝爾獎的高行健，讓那些人有了無窮的經驗和靈感。我相信譚盾也是受那時影響！」¹⁹² 關迺忠本人也正是在文革中受到政治迫害的，然而用腳踏破水稻田的碎冰、滿腳是血插秧的苦難歲月，卻在日後成為他藝術的靈感。¹⁹³

1975 年譚盾也面臨下放命運，然而較許多下放到極偏遠地區的人幸運許多，他僅僅是在長沙郊區的公社。臨行之前譚湘求對兒子說了：「你不要認為去農村就是受苦，有失必有得。你可以在民間蒐集許多音樂素材。」¹⁹⁴ 在當時下放使得青年人在生活物質條件上確實「受苦」，被迫進入農村除了強化了譚盾的韌性，一方面也帶給他新的角度，重新觀察體驗社會底層的民間風俗。「上山下鄉」的知青，本身的價值觀早已建立，城市的知識份子與真正窮苦的鄉間農村其差異是極大的。真正農村那種為了生活無暇顧及精神食糧的狀態，使得許多知識水平較高青年無比痛苦。

從中國大陸共產黨建國之後，長期以來政治領導一切，藝術文化雖曾有發展，但在文革期間卻受到巨大的打壓，特別是「上山下鄉」運動，耽誤了整整一代人受教育與發展能力的黃金時光，即便最後我們找到「下鄉」使受教育的城市青年與民間民俗草根文化結合的正面作用，並且提出文革造就的「懷疑精神」¹⁹⁵，

¹⁹¹ 張承志，〈後記〉，《老橋》，（北京：北京文藝出版社，1984）305。

¹⁹² 訪談關迺忠，2009年6月11日。

¹⁹³ 梁文賓，《《新婚別》敘事曲研究——由作品到社會、時代》，（國立台灣大學音樂學研究所，2004）：49-51。

¹⁹⁴ 崔述煒、廖倚群，〈著名音樂家譚盾與他的父母親〉，《老年人》，2（2002）：30-1。

¹⁹⁵ 潘鳴嘯（Michel Bonnin），《失落的一代：中國的上山下鄉運動，1968-1980（Génération Perdue: Le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980）》，（香港：香港中文大

但卻不能否認長期以來政治上「左傾」、「反右」以及爭權的鬥爭行爲所造成的病態閉塞。或許是長期政治恐怖帶來的效應，即使文革結束，政治意識形態枷鎖如影隨形藝術家們宛若驚弓之鳥，隨時都會受到攻擊，打壓了文藝的自由精神。這樣的一種恐怖主義所招致的傷害，是永遠不該被遺忘的。

（二）困頓中求索

由於長期親蘇的影響，中國大陸境內流傳的音樂理論教育，以蘇聯式的教材爲宗，音樂院內教授與學習的是「林姆斯基-科薩可夫的管弦樂法、斯波索賓的和聲法、對位法是蘇聯式的教科書」。¹⁹⁶文革結束初期，中國學院音樂仍維持五四以來的「新音樂」的傳統，走的是類似俄國國民樂派的路線，結合民間民族音調與歐洲古典浪漫和聲對位的作曲技巧。然而隨著政治、經濟逐步採行開放改革的路線，在教育文化上也開始邀請非蘇聯的外國音樂家到中國大陸講學演出。1980年初期，西方現代主義作曲流派被介紹到中國大陸，之後許多不同的外國作曲家訪問中國大陸，帶來了西方各種現代派、先鋒派的書譜錄音，逐漸流行於中國這一代音樂院校學生中，形成了中國的「先鋒派」或稱「新潮音樂」流派。¹⁹⁷中央音樂學院瞿小松、周龍、譚盾、葉小鋼、郭文景、周龍、陳怡，上海音樂學院許舒亞、徐紀星，四川音樂學院何訓田，武漢音樂學院彭志敏等人都是「新潮音樂」中著名的人物。除此以外，改革開放的同時，一些商業通俗流行音樂也傳入中國大陸，柔軟的音調與文革時期那些硬梆梆的歌曲截然不同，引起了廣大的注意力吸引了許多聽眾。然而「新潮音樂」快速迅猛地跨躍過文革時代的音樂觀念與文化，流行通俗歌曲以全然不同於喚起黨國大愛的甜膩風情吸引眾人，兩者皆引發了當權者的恐慌與輿論的爭議。

學，2004)。

¹⁹⁶ 石田一志，〈亞洲熱風吹向二十一世紀—訪譚盾陳其鋼〉，《人民音樂》，397：18-20。

¹⁹⁷ 居其宏，《新中國音樂史 1949-2000》，（湖南：湖南美術出版社，2011），134。

1983 年鄧小平中國共產黨十二屆二中全會上發表了〈黨在組織戰線和思想戰線上的迫切任務〉講話，指出要防止整黨走過場，思想戰線主要是理論戰線和文藝戰線不能搞精神污染。¹⁹⁸講話一出，藝文界開始有人跟著大呼「及時！及時！」，¹⁹⁹一時之間「精神汙染」話題在各藝文領域裡蔚然成風。就音樂領域來說，對於「精神汙染」有兩個主題，一是港、台流行歌曲「靡靡之音」氾濫，二是「現代音樂」中所謂「現代派」、「先鋒派」這類的音樂。那麼，這些音樂如何帶來危害呢？他們如何背離社會主義，同時又與資本主義或是資本主義社會中的種種「腐敗」互通款曲？

音樂領域中存在著相當嚴重的精神汙染。這主要表現為：一方面，西方資產階級音樂中腐朽沒落的東西，對我們的音樂生活有相當廣泛的衝擊；另一方面，就中國半封建、半殖民地的音樂文化，也有某種程度的死灰復燃。...西方現代主義思潮雖然對音樂界還沒有形成很大的衝擊波，但也有同志津津樂道於什麼「無聲音樂」、「噪音音樂」。至於像《何日君再來》、《薔薇處處開》、《五月的風》這樣的舊中國黃色歌曲，居然也在一些人中風靡起來。²⁰⁰

這些靡靡之音的歌詞作者對於這些(筆者按：熱情的社會主義生活與激動人心的英雄事蹟)似乎毫無所知，也完全沒有熱情去歌頌，因而對現實生活十分冷漠，而對於個人生活中的平庸的小花小草卻充滿脫離社會主義的激情...我們音樂工作者是社會主義的靈魂工程師，必須高舉社會主義、共產主義旗幟，歌唱我們偉大的社會主義祖國，歌唱為我國現代化建設而獻身的英雄，歌唱我們豐富而沸騰的

¹⁹⁸ 〈改革開放三十年大事記〉，《你好台灣》網站，
http://big5.am765.com/zt1/zdzt/ggkfsszn/wmyqzg/200810/t20081009_398189.htm

¹⁹⁹ 〈堅決清除文藝上的精神汙染〉，《當代文壇》，1(1984): 3-6。

²⁰⁰ 仲稼，〈清除精神汙染 繁榮音樂創作—紀念毛澤東同志九十誕辰〉，《人民音樂》，12(1982): 3-5。

生活，歌唱光輝的共產主義理想。²⁰¹

從資本主義社會與商業炒作中誕生的「港台流行音樂」，被視為腐爛的毒花毒草極易聯想。然而，西方「現代派」音樂又是如何被貼上「污染」的標籤呢？在開始回顧當時的說法之前，筆者擬先釐清 1980 年代中國大陸所批判的「現代音樂」其定義與範疇。什麼是「現代音樂」？葉純之提出：

「西方現代音樂」的含義極廣，他泛指二十世紀以來（十九世紀下半葉即開始出現其某些端倪）西方的音樂作品和音樂現象。²⁰²

與十九世紀以前相較，二十世紀現代音樂風格多元，形成各種各樣的流派。在這些流派當中，有些在觀念與作法上與傳統古典、浪漫的「音樂」概念相去甚遠。²⁰³稱霸百多年的調性音樂不在是至高的法則，調式、無調性音樂紛紛出籠，微分音的概念被擴展使用，三度疊置不再是和弦的唯一構成出路，織體和音色在許多時候比旋律更被重視，節奏的構成與變化繁多地讓人措手不及，曲式的樣貌經常仰賴於數學的規劃，最終對於何謂「音樂」以及什麼才能做為音樂的「樂音」，在概念上出現了革命性的改變，出現了像電子音樂、具體音樂、機遇音樂…等流派。這些流派的觀念與技巧經常是交互重疊存在的，特別是廣泛接受各種新的聲音作為音樂材料這一點，此外傳統的音樂理論——如「四大件」：對位、和聲、配器、曲式——大部分也不再被視為作曲的考量要件了。這些「離經叛道」的現代音樂流派，經常被區隔為「現代派」、「先鋒派」或稱為「前衛音樂」，而成為狹義的「現代音樂」，也就是中國大陸所批判的標的了。

先鋒派或現代派是一種非常複雜的音樂文化現象，但就其基本的世

²⁰¹ 呂驥，〈抵制資產階級精神汙染創造社會主義精神文明〉，《人民音樂》，1983/12：增頁。

²⁰² 葉純之，〈要更深入地研究、評介西方現代音樂——《一個星期日的午後——關於「新音樂」的對話》讀後〉，《人民音樂》，3（1984）：7-10。

²⁰³ 現代音樂遠離古典浪漫，首先是在樂音的觀念上，突破了調性和聲，建立了微分音的概念，強調每個音的個體性，後來又進一步將「噪音」視為樂音。參考瑪麗—克萊爾·繆薩（Marie-Claire Mussat），《二十世紀音樂（Trajectoires de La Musique au XX^e Siècle）》，（北京：文化藝術出版社，2005）。

界觀、音樂觀來說，是現代資本主義社會精神危機的產物。²⁰⁴

關於「現代派」的誕生，在當時被歸類為二次戰後「現代資本主義社會」的精神危機的副產品。代表「現代資本主義」的西方社會歷經大戰中納粹統治、戰爭顛沛、生命無保障的苦痛，因而引發了人心中的不安、恐懼，強烈的個人危機感和孤獨感，正如以下所說：

促使歐美的一些現代派的文學家、藝術家在意識中發展了一種超越現實的思想，這種思想又轉化為悲觀主義、神秘主義、象徵主義和夢幻²⁰⁵。

批評者認為，這些現代派的文藝作品中，失去了現實主義文藝最本質的東西——思想內容²⁰⁶。因此像是電子合成的「具體音樂」、「計算機音樂」與「偶然音樂」、「微分音體系音樂」、「推理音樂」等，在中國大陸經常被批評是流於形式主義沒有內容，譬如：

不從社會需要出發，不顧社會效果，對服務對象不負責任，很多作品表現自我，缺乏生活根基，一味追求形式上的新奇。²⁰⁷

內容空虛神秘、結構矯揉造作、音響混亂嘈雜的作品，根本引不起聽眾健康的感情共鳴。²⁰⁸

但「現代派」所帶來的新技術、新聲響，甚至是那些光怪陸離的音樂想法與概念，新奇有趣吸引著文革後的中國作曲家投入其中。但是中國大陸長期以來，強調音樂對社會的服務功能，然而「現代派」卻將目光重點放在音樂本身——即「聲音」——的藝術獨立性。思想的自由令高層開始緊張，終於出現「精神污染

²⁰⁴ 趙胤，〈開展批評與自我批評清除精神污染〉，《音樂研究》，1（1984）：2-5。

²⁰⁵ 彭南，〈西方現代音樂辯證〉，《人民音樂》，8（1985）：10-3。

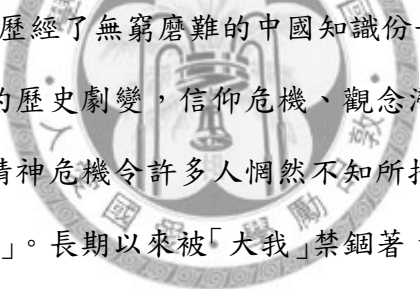
²⁰⁶ 彭南，〈西方現代音樂辯證〉，《人民音樂》，8（1985）：10-3。

²⁰⁷ 鐘子林，〈1945年以來的西方現代音樂與我國音樂創作的關係〉，《人民音樂》，1984/10：47-53。

²⁰⁸ 彭南，〈西方現代音樂辯證〉，《人民音樂》，8（1985）：10-3。

」一說，強調音樂必須服務於正確的「思想內容」之下。²⁰⁹「現代派」並不僅僅是在中國有爭議，即便是西方世界我們也可以發現他是極其小眾同時也受到許多議論，然而在中國最危險的，是容易以「意識型態」去評斷藝術的價值。講求藝術的獨立自主，尊重個別的思考發展是現代世界一項普世而良善的價值觀，然而一旦以政治的意識形態來作為藝術的教條，那實在非常可悲。然而即便是文革已然結束，中國大陸卻還是發生用政治框限文藝發展的現象，因而出現像李凌這樣的專業音樂家，大斥「音樂創作離政治越遠，生命就越長久」的論調，批評「工農群眾對於歌功頌德的東西反感」的說法，同時一再強調所謂「五四」以來革命音樂傳統的意義和成就。²¹⁰

然而火苗既已點燃，「現代派」或「先鋒派」在中國的發展已不是那麼容易撲滅的。



在「文革」浩劫中歷經了無窮磨難的中國知識份子，在改革開放中又贏來了產業革命的歷史劇變，信仰危機、觀念滯後、價值錯位以及與此併發的種種精神危機令許多人惘然不知所措，心靈所受到的轟擊並不亞於「文革」。長期以來被「大我」禁錮著、窒息著的「小我」，一旦在改革開放中解放出來，清醒過來，就像從瓶子裡放出來的魔鬼，再也不願重回瓶子裡去，而是要理直氣壯地張揚個性，毫不掩飾地表現自我，將「小我」的激情與沉思、歡樂與痛苦以及其他種種難以言狀的情感和思緒盡情地釋放出來。²¹¹

隨著文革結束，新生代的青年音樂家，不再被侷限於樣板音樂內，除了群眾的、革命的音樂、歌曲，他們對眼前未曾得以光明正大摸索的大千世界充滿了探查的欲望。他們逐步掙脫舊時代的限制枷鎖，急切地向世界接觸、吸收新鮮的

²⁰⁹ 譬如李煥之也強調要「掌握那些對我們有用的技法，為我所用，走我們自己的路子。」，而所謂自己的路子，就是正確的服從馬克思主義與思想。參考李煥之，〈清除污染繁榮創作〉，《人民音樂》，1（1984）：2。

²¹⁰ 李凌，〈細心謹慎 持之以恆〉，《人民音樂》，12（1983）：11。

²¹¹ 居其宏，《新中國音樂史 1949-2000》，（湖南：湖南美術出版社，2011），136。

養分，從而展露出一種相近的時代痕跡——連結「下鄉」時所得到的「民間風采」與後來眼界大開時所接觸的「現代光華」。從鄉間走向城市，進入學院的領域之後，這批青年音樂家吸收了新奇的西方「現代派」，發展出了中國的「新潮音樂」流派，之後更進一步將目光望向世界，企圖走到一個更巨大的舞台上。

推動這批青年音樂家強烈的邁向國際的企圖，主要原因有三。其一，是由於國內雖然已較過往開放，但是仍然存在許多政治的干預力量；其二，是國內潛在不留洋難以成名的態度；其三，是自我的抒發與個人強烈求知進修慾望的表現。

文革後中國大陸已然重新開放了蘇聯以外的西方學院派音樂，「現代派」卻引起了恐慌。對照西方學院音樂領域，雖然「現代派」、「先鋒派」也引發爭議，但是新創作的學院派音樂卻多充滿了「現代派」、「先鋒派」的身影，大有「不談現代無法創作」的勢頭。汲汲於重新與世界接軌的中國，既想要卻又害怕的矛盾中接受西方當代學院音樂的內容。不管批評「現代派」、「先鋒派」在思想內涵、文化方面如何違背「馬克思的教條」，西方社會為現代社會、為世界潮流的觀點再一次從隱伏的地底湧現，中國大陸當代音樂為了與世界接軌、迎頭趕上現代潮流，勢必得再一次接受、學習、移植西方學院音樂中當前最新的技術。因此即便西方最先進的正是中國政府最排斥的「資本主義的毒花」，「去先進的地方、學先進的技術」仍在改革開放後的中國大陸中形成一種氛圍，因此才有了如「不出去拿一個什麼外國碩士或博士回來，就不會在國內有發展，也不容易為人所知」的現象²¹²

雖然社會發展的現實與政府當權者之間從在矛盾，壓抑許久的青年音樂家們，終於得到了更豐富的學習與表現自我的機會。正如前述居其宏所言，社會長久以來以革命的、群眾的「大我」，限制「小我」的個別發展，如今桎梏一開，音樂家們迫不及待地要釋放所有的能量。然而文革及五四以來新音樂的舊有路

²¹² 葉純之，〈第一屆中國現代作曲家音樂節帶給我們什麼啓示？〉，《人民音樂》，9(1986): 15-9。

徑，建立在傳統的協和觀念之上的既有表現體制，卻不能適應這種情感宣洩的急迫需要。當這些青年作曲家「自身紛繁複雜的情感活動、緊張劇烈的內心衝突和躁動不安的哲理思緒像洪水般澎湃在心頭，拍打著胸膛，但苦於找不到恰當的奔湧渠道時，這些現代觀念和技法適時地為他們打開了洩洪的閘門。」²¹³也就是在「自我的解放」、「個性的張揚」需求之下，西方現代派作曲技法的運用成為新一代青年作曲家借鏡的管道，從而使他們得到一個強烈有力擺脫文革與五四新音樂傳統，建立自我特色重新與世界連結的路徑。



²¹³ 居其宏，《新中國音樂史 1949-2000》，（湖南：湖南美術出版社，2011），136。

第二節、《西北組曲》前世今生

這一代在國際上、在中國境內、在華人文藝領域嶄露頭角的中國大陸藝術家，絕大多數都是屬於前述「上山下鄉」知青的一份子。在他們身上，多半有意識地結合民間民族的傳統與象徵進步的現代手法，他們觀察了最土的、最苦的，看似融入了觀察對象卻始終又維持了觀察者的距離。文革結束，上山下鄉終止，社會上政治經濟逐步開放，他們要面對的已經不僅僅是政府當權者，也不只是高唱語錄歌的工農兵而已。他們面對的現實是，世界的洪流已奔湧眼前，他們已經被迫必須投身其中否則無法立足；他們從一片斷垣頹壁之中重新站起，他們需要標誌自身的獨特性——拿出從前沒有的，也必須拿出外面世界沒有的——藉此重新定位自身的角色與價值。這個需求不僅僅在音樂界，電影、文學、舞蹈、戲劇都有類似的境遇。

《西北組曲》主要原為舞劇《黃土地》的配樂，舞劇《黃土地》的內容受到電影《黃土地》的啟發，電影《黃土地》的腳本靈感則來自於作家柯藍的散文〈深谷回聲〉。〈深谷回聲〉的故事背景約在 1940 年代，是作者在 1980 年代受到一名女性支部委員跳海事件影響，從而對過往回憶為文所產生的作品，之後經由改編成為電影《黃土地》與舞劇《黃土地》的劇情骨幹。雖然在故事的主要角色上一脈相承，但是從小說、電影到舞劇，故事的情節與角色的結構其實有相當程度的調整更動，在這幾個文本中可以觀察到「民間傳統風情」從文革前到文革後在呈現方式與功能意義上的轉變。從散文、電影、舞劇到獨立音樂作品，除了顯示出文藝作品彼此之間的影响交流之外，更希望透過這些前身文本的爬梳，建立《西北組曲》作品發展的時間軸，同時透過這些相關文本的探討，呈現出藝術姐妹領域中交互的影響，探討其中的共性與相異之處。

本節的主要內容在梳理《西北組曲》的前身與演變。第一個部份，梳理散文〈深谷回聲〉、電影《黃土地》與舞劇《黃土地》三個文本間的繼承與發展；第

二個部份，聚焦於《西北組曲》如何由舞劇《黃土地》的配樂化身為一個獨立的音樂作品；第三個部份，探討姐妹藝術之間的關連性。

一、從文學到表演藝術——〈深谷回聲〉到《黃土地》

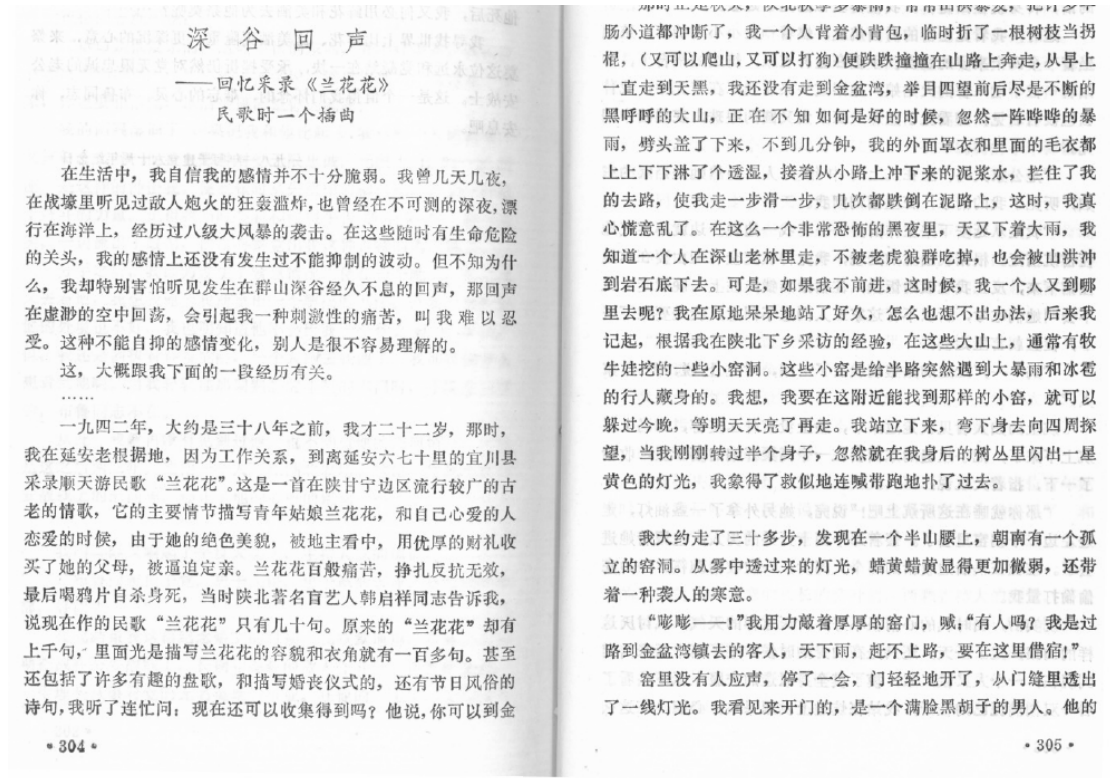


圖 6 〈深谷回聲〉

資料來源：柯藍，《柯藍散文選》，（石家莊：花山文藝出版社，1983）。

柯藍²¹⁴的散文〈深谷回聲〉（圖 6），約寫作於 1980 年，最早載於 1983 年 1 月出版的《柯藍散文集》，²¹⁵包含副標題的原始題名為〈深谷回聲——回憶采錄《藍花花》民歌時一個插曲〉，內容記述 1940 年代，柯藍本人前往延安附近金盆灣採集民歌《藍花花》時所發生的一段真實故事。文中記述柯藍前往金盆灣采風時，因避雨借宿於陝北窯洞的一戶人家。這戶人家除了一對夫妻外，僅有一個女兒，此即《黃土地》故事主人翁翠巧的前身。柯藍在文中細細的描繪了這名

²¹⁴ 作家柯藍本名唐一正，生於 1920 年，湖南長沙人。17 歲時加入了八路軍，後來進入陝北公學和魯迅藝術文學院，畢業之後到陝甘寧邊區文化協會工作，擔任延安群眾報社的記者。他的散文詩十分著名，是中國散文詩的早期推廣者，其散文詩集《早霞短笛》在 1950 年代十分風行。〈散文詩泰斗柯藍逝世〉，《中國散文詩日報》，<http://blog.sina.com.cn/sanwenshi>。

²¹⁵ 柯藍，《柯藍散文選》，（石家莊：花山文藝出版社，1983）。

女子的型態、樣貌、貧困卻勤勞的美德，也記錄了以及兩人互動對話中，女子所透露出的對封建制度的抵抗與控訴，只是最後柯藍仍舊沒來得及帶她前往新天地，這名女子便在封建婚姻的壓迫下和藍花花一樣吞洋菸自殺了。



圖 7 《黃土地》工作照

左起：張藝謀、陳凱歌、何群。資料來源：《1978-2008 改革開放 30 年影像館》，

<http://space.tv.cctv.com/>

後來張子良²¹⁶——一位廣西製片廠的編劇——將〈深谷回聲〉改編成劇本。張子良本身為陝北人，或許是出於對家鄉的情感，使他選擇了〈深谷回聲〉作為編劇的藍本，之後透過導演陳凱歌、攝影張藝謀與美工何群重新解讀小說與劇本，拍攝為電影《黃土地》。²¹⁷電影《黃土地》除了展現導演本身的才能與創意之外，不能忽略的是攝影張藝謀獨特的畫面構成所營造的視覺衝突感，誇張的切割

²¹⁶ 張子良，生於 1941 年陝西子洲，卒於 2007 年。其最為人知的劇本，是《一個和八個》以及《黃土地》，恰巧是第五代電影作品中發軔的前兩部作品。

²¹⁷ 陳凱歌回憶說，「在《黃土地》拍攝中，攝影張藝謀、美工何群，起的不是通常攝製組裡攝影、美工所起的作用，是我們三人一起對劇本作了重新結構的工作。」參考田恬，〈掬起黃河水，潑出陽剛美——訪廣西製片廠《黃土地》青年製片組〉，《電影評介》，9（1985）：18-9。

與構圖展現出不同於以往的特色同時也預示了張藝謀日後的導演風格。

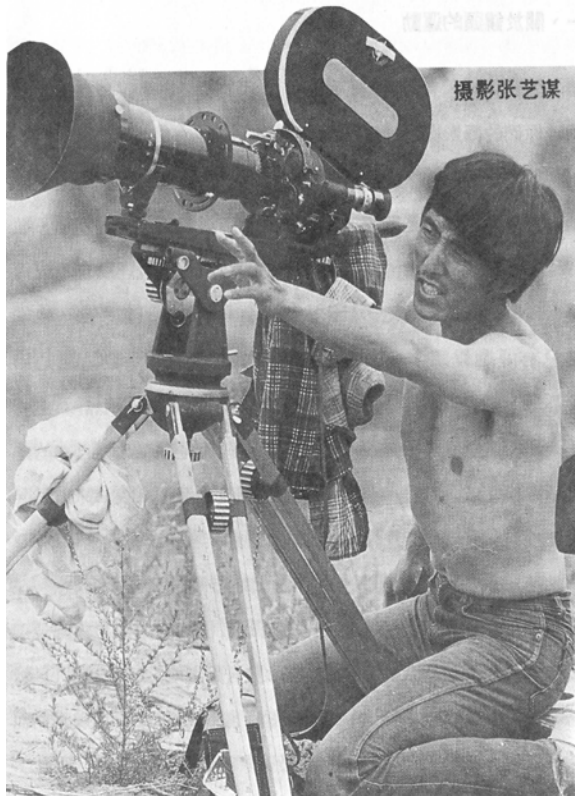


圖 8 拍攝《黃土地》時的張藝謀。

資料來源：焦雄屏，《黃土地》，（台北：萬象出版社，1990）。

陳凱歌生於 1952 年北京，祖籍福建長樂，文化大革命時期曾經下放雲南，當了三年知青。1976 年返回北京，1978 年考入北京電影學院導演系。父親陳懷皚為北京製片場的導演，母親是編劇。從北京電影學院畢業後陳凱歌留在北京，當時在北京兒童製片廠工作。²¹⁸此時魏必達來找陳凱歌，手上帶了兩個劇本，一個就是《深谷回聲》。²¹⁹陳凱歌從來沒到過「黃土地」，「拿了劇本之後才第一次去陝西，那個時候才真正地受了感動。」²²⁰然而《深谷回聲》所描述的是一個陳舊的題材，即使陳凱歌心中起了要拍的念頭卻不知應當如何來重新包裝呈現，

218 鄒家駿，〈探索離不開堅實的生活大地——訪青年導演陳凱歌〉，《中國農墾》，5(1987)：35-6。

219 黃曉陽，〈拍《黃土地》時張藝謀用「大」說服了陳凱歌〉，《現代快報》，A14 版，2008 年 8 月 18 日。

220 黃曉陽，〈拍《黃土地》時張藝謀用「大」說服了陳凱歌〉，《現代快報》，A14 版，2008 年 8 月 18 日。

這個問題直到後來受到張藝謀出現才得到解決。²²¹對於《深谷回聲》張藝謀的想法是，既然題材已經過份陳舊，那麼就要在表現的形式上予以突破，必須展現出黃土高原上老陝西那震撼人心的民俗風情，並藉以體現出傳統中某種陳腐的力量。²²²他帶了一張陝北腰鼓舞的照片給陳凱歌看，並與陳凱歌、何群三人一起到陝北再次體驗，共同決定了拍攝方式。²²³1985年，在三人的合作之下，《深谷回聲》改名《黃土地》並正式殺青，之後也引起了一些的迴響與討論。²²⁴



圖 9 電影《黃土地》劇照，村人成親
資料來源：焦雄屏，《黃土地》，（台北：萬象出版社，1990）。

電影《黃土地》的劇情描寫三十年代陝北高原一個貧瘠村落中，有個叫做翠巧的女孩因為家貧自幼訂下了娃娃親，隨著成長貧困與封建傳統使他的痛苦日漸加深。後來下鄉尋找民歌資料的八路軍文藝工作者顧青到了村裡，帶給了他

²²¹ 張藝謀出生於 1951 年，陝西西安人，與陳凱歌同是 1982 年北京電影學院的畢業生。
²²² 黃曉陽，〈拍《黃土地》時張藝謀用「大」說服了陳凱歌〉，《現代快報》，A14 版，2008 年 8 月 18 日。
²²³ 陳凱歌，〈我怎樣拍《黃土地》〉，《二十世紀中國電影理論文選——下》，羅藝軍（2003），646-661。本文寫作於 1985 年北京。
²²⁴ 田恬，〈掬起黃河水，潑出陽剛美——訪廣西製片廠《黃土地》青年製片組〉，《電影評介》，9（1985）：18-9。

新的觀念，於是翠巧終於在完婚之日東渡黃河尋找他的新人生。與原著相較，在基本的劇情架構上沒有太大變動，僅在時間上與角色配置上重做調整。原始的時間設定是 1942 年，在電影中被提前到了 1939 年；在角色方面，主要變動有二，其一刪除了母親的角色，其二將放羊娃轉作翠巧的弟弟憨憨。電影《黃土地》有兩大特色——一在畫面的構成，二在敘事的電影語言。在畫面構成上，兩大特色為「大」及「色彩」，前者表現在大範圍的黃土、黃河、太陽、腰鼓與祈雨場面，後者表現在廣泛出現的黃、紅、黑、白四色基調的選擇與營造。²²⁵在電影語言方面，導演將情節的作用降到極低，改以累積細節的方式形成電影的情緒結構，譬如影片剛開始的婚禮場面（圖 9），當中傳達出了封建婚姻的悲劇意識，而後翠巧的婚禮僅僅簡單帶過卻使觀眾直接聯想到前段的婚禮場面。²²⁶諸如此類的電影敘事方式，對當時的中國電影而言確實是新奇的調性，莫怪乎被讚譽為是一種「徹底的現代電影意識，突出表現在美學追求上的大膽，藝術獨創性的探索，不再被傳統電影觀念所左右」²²⁷。



²²⁵ 張藝謀，〈《黃土地》攝影闡述〉，《二十世紀中國電影理論文選——下》，羅藝軍（2003），662-666，北京：中國電影出版社。

²²⁶ 關於電影的種種構想以及象徵手段的運用，參見陳凱歌，〈我怎樣拍《黃土地》〉，《二十世紀中國電影理論文選——下》，羅藝軍（2003），646-661；

²²⁷ 韓小磊，〈《黃土地》的情緒結構——兼議該片的現代民族意識〉，《電影新作》，2（1985）：75-77。

電影《黃土地》，在中國國內及香港電影界上映，雖然攝影作風大膽、電影敘事方式前衛而在國內受到爭議，但仍舊在國內外獲得了許多獎項：第五屆中國電影金雞獎最佳攝影獎、法國第七屆南特三大洲電影節攝影獎、瑞士第三十八屆洛迦諾國際電影節銀豹獎、英國第二十九屆倫敦及愛丁堡國際薩特蘭盃導演獎、美國第五屆夏威夷國際電影節東西方文化技術交流中心電影獎和柯達最佳攝影獎。當時香港舞蹈團的總監舒巧在觀影之後決定將電影《黃土地》改編為舞劇。



圖 10 舒巧飾《小刀會》周秀英一角

資料來源：《深圳舞蹈網》<http://www.szwudao.com>

舒巧出身於 1933 年浙江慈溪，1959 年他以舞劇《小刀會》周秀英（圖 10）一角走紅，成為中國著名的舞劇演員。1979 年他與仲林合作《奔月》之後，轉變身分為編舞家。²²⁸1986 年舒巧前往香港舞蹈團擔任藝術總監，1987 年在香港舞蹈團上演了他到任後的第一齣大型舞劇《岳飛》。在排練的期間，當時在國內頗具知名度的青年作曲家譚盾赴香港參與中國現代作曲家研討會，舒巧將譚盾安頓到家中，兩人簽定同意書，由譚盾為舒巧的下一部新作品作曲，亦即舞劇

²²⁸ 〈舒巧〉，《中國文化網》，<http://www.chinaculture.org>



圖 11 香港舞蹈團訪京演出海報
《中國文化網》<http://www.chinaculture.org>

1987年7月，由舒巧、應萇定共同編舞的《黃土地》上演了，音樂由譚盾作曲，關迺忠指揮香港中樂團伴奏。²³⁰這齣舞劇共分三幕；第一幕，少女都會有自己的憧憬；第二幕，翠巧似乎是幸運的；第三幕，終於逃脫不了命運；尾聲，翠巧死了嗎？舞劇在劇情及人物編配上，繼承了電影，當中的象徵意涵、意義訴求也與電影作品接近。（圖 11）

²²⁹ 應萇定，〈中國第一個女總監——舒巧在香港〉，《上海戲劇》，2（1987）：29-31。

²³⁰ 〈香港舞蹈團過往演出〉，《香港舞蹈團》，<http://www.hkdance.com>。



圖 12 舞劇《黃土地》劇照，左起憨憨、父親、翠巧
《中國文化網》<http://www.chinaculture.org>

舞劇主要角色為翠巧、顧青、父親、憨憨，群舞角色部分有祈雨舞群、眾男鄉民、眾女鄉民、媒婆們、象徵黃河水的舞者們、腰鼓隊等。其中，翠巧與眾女皆著全身紅衣，父親與眾男以白色頭巾、深藍黑的衫褲為標誌，動作上刻意強調如駝背、手交握背後等中老年男性的動作特色；此外腰鼓隊的衣著以白色為主十分明亮。全劇以「祈雨」場景揭開序幕，之後由翠巧與顧青演出一隻合諧平衡的雙人舞，接著顧青退場，呈現父親、翠巧、憨憨的三人舞。此幕三人舞以父親為中心，彷彿提著魁儡般的掌控著翠巧、憨憨的行動，與後續群舞中男舞者控制著女舞者活動遙相呼應。(圖 12)接著出現翠巧紡織，之後顧青登場。第二幕前段為翠巧、顧青、憨憨三位舞者的互動，中段為翠巧被父親壓制著觀看婚禮場面，末段是憨憨、翠巧分別送顧青離去。第三幕是翠巧出嫁、出逃，最後在腰鼓隊與水舞者的群舞中結束全劇。²³¹舞劇《黃土地》基本上延續電影《黃土地》的內容，角色組成、故事情節發展都大致相同，人物與場景的象徵意義也類似，唯一變動明顯的是祈雨場景的順序，電影中祈雨場景在影片最後，舞劇中祈雨場面被提前到第一場，改以腰鼓場景收尾。

然而，從舞劇音樂蛻變而來的「組曲」是在什麼樣的機緣下被發表呢？關迺忠提到：

²³¹ 《黃土地》，香港舞蹈團，1988年7月10日錄影資料。

我在有一個《舞之魂》音樂會…（演出的）都是舞蹈的音樂，裡面有什麼（像是）《小刀會》、《白毛女》的啦！這個好像當時我是編了兩個組曲，那個時候跟他沒關係，我就從舞劇裡面抽出來，編了兩個樂章的樣子。²³²

陳澄雄又提到：

後來（譚盾）回去（大陸）之後，他就寄來了這個曲子。我相信這個曲子早就寫好，並不是我委託他才寫的。可是那時候大陸應該什麼都沒有，那他剛接受我邀請委託的時候，創作曲子他一定把現成本來就寫好的直接就拿來給我了，拿來充數。²³³

承前，《「黃土地」組曲》最早的演出紀錄是 1987 年 9 月香港中樂團舉行的「舞之魂」音樂會，對照香港中樂團出版《明月星輝——香港中樂團銀禧音樂會》²³⁴解說更確認了關迺忠的說法並無記憶上的誤差。此外今天所聽到的《西北組曲》，即便內容與先前的《「黃土地」組曲》有類似，但是兩者確實是不同的。

1990 年 10 月 5 日陳澄雄指揮台北市立國樂團首演了《第一西北組曲》，後來譚盾也沒有再寫「第二」或「第三」。1996 年台北市立國樂團錄製《西北組曲》專輯時，指揮陳中申在錄製完畢後曾與譚盾聯繫，他表示自己西北素材的東西已經寫夠了，便請陳中申將《第一西北組曲》之名直接改為《西北組曲》了。²³⁵此後，陳如祁曾因第三、四樂章技巧較難，因此將第二樂章與第一樂章濃縮重組了一個「II、I、II」的版本，做為台北市立國樂團附設青年團排練之用，在

²³² 訪談關迺忠，2009 年 6 月 11 日。

²³³ 訪談陳澄雄，2009 年 5 月 15 日。

²³⁴ 《明月星輝——香港中樂團銀禧音樂會》，現代音像有限公司，2003 年出版，閻惠昌指揮，香港中樂團。

²³⁵ 訪談陳中申，2009 年 10 月 26 日。

音樂比賽中曾經風行一時，²³⁶台灣大學薰風國樂團亦曾在 1995 年演出過這個版本。

時至今日，柯藍散文作品〈深谷回聲〉其實很難談得上是家喻戶曉的作品，電影《黃土地》除了在中國大陸其他華人地區也不見得具有知名度，舞劇《黃土地》在香港首演一次、北京演出一次後就不再有演出也未曾有任何出版品，但是《西北組曲》卻廣泛的在中國大陸、台灣、香港、新加坡、澳門以及國外演出。

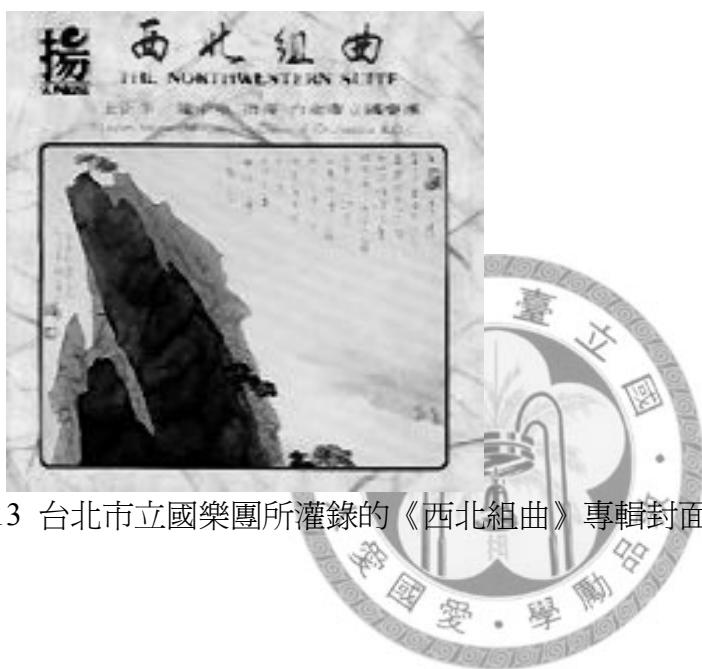


圖 13 台北市立國樂團所灌錄的《西北組曲》專輯封面

²³⁶ 訪談陳如祁，2009 年 5 月 18 日。據本人訪談莊承穎，他當時也曾在陳如祁指揮下於青年團排練這個版本，他並在 1995 年指揮台灣大學薰風國樂團演出過這個版本。筆者也曾在 1996 年欣賞北一成功校友國樂團演出此版本，這也是筆者接觸這個作品的契機。

二、音樂在幾個文本中的作用

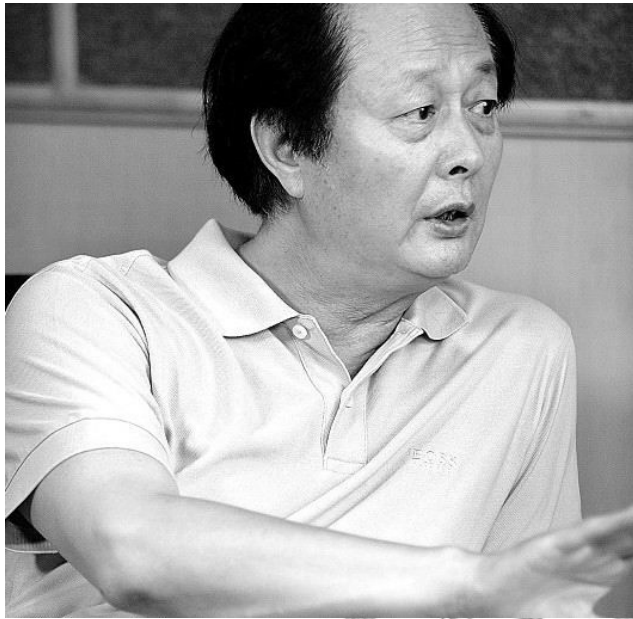


圖 14 趙季平

資料來源：《東方新娛樂》

<http://big5.eastday.com:82/gate/big5/enjoy.eastday.com/e/20090801/u1a4549144.html>

從「深谷回聲」到《黃土地》，一個對於過往回憶的散文細細描繪生命中一段邂逅最終被轉型成爲一個具有強烈色彩的視覺藝術作品，有趣的是，音樂似乎一直是貫穿這幾個文本的主軸。在散文之中，整個故事以民歌《藍花花》的採集爲發端，作者爲了民歌采風因而與翠巧相識，兩人之間發展出親密感後也藉由翠巧爲作者唱了《藍花花》表達出來；別離後作者順利的採風舊《藍花花》，但當他趕回去解救與藍花花境遇類似的翠巧時，他卻已經和藍花花一樣吞洋菸自殺了。可以說，在散文的情節之中，封建壓迫的主題隨著民歌《藍花花》貫穿整部作品。電影《黃土地》將文字轉化爲表演藝術，隨著民歌採風所發展的故事必須有具體的聲音來依歸，而本片也確實透過配樂與歌曲暗藏玄機，作曲家趙季平所寫作的配樂具有重要的功能。電影配樂主要是緊扣著「民歌」來寫作的，趙季平在創作前曾經到安塞採風，片中音樂及歌曲多數是在原有民歌上潤色而成，就算是

新創作的也是利用民歌元素寫作，²³⁷他的作法除了展現出民歌在民間生活中隨處可聞、不可或缺的地位，呈現出與畫面同調的濃厚民俗風情，同時也使這些歌曲成爲連綴劇情符號的符號。繼承了散文的情節，顧青採集民歌是故事開端。緊接著是婚禮上兩首助興的「酒曲」²³⁸——《一樣的朋友一樣的待》與《都說新人光景好》，除了呈現民間風情的功能，其實還暗藏隱喻。

〈一樣的朋友一樣的待〉這首曲子採用的曲調在陝北是很普遍的，對於當地人來講，說到「酒曲」人們會很自然地唱出類似的曲調來。第二首的唱法就不太多見了，導演要求窮漢在唱這首酒曲時要在心靈深處有悲愴之感，但酒曲一般來講多是較明亮的徵調式曲調。為了在曲調上造出這種暗調子色彩，我找了一首志丹縣酒曲，這是一首商調式色彩很濃的徵調式。稍加改動後唱出來既不失原來的鄉土氣，但又有一種內涵很深的悲涼之感。²³⁹

爲什麼兩首婚禮「酒曲」要特別強化第二首的「悲愴」呢？第二首名爲《都說新人光景好》，然而透過影片畫面可以看出躲在一旁看的翠巧與新娘臉上其實沒有笑意。這首歌的幽暗唱法與歌詞辭意的對比恰恰突顯了傳統封建社會下，所潛藏對女性的壓抑與迫害，同時也暗示著「成親」在本劇中帶來的悲劇意義。憨憨經過一段時間與顧青相處共同務農，終於放聲高歌的情節揭露他對顧青的信任感，一首《尿床歌》童趣、質樸令人莞爾，象徵著新生代的純真；翠巧的爹在顧青走前一晚爲免顧青因蒐集不到歌曲被撤差，終於爲他唱了一首「酸曲兒」，呈現出這頑固老漢善良的一面。與憨憨的《尿床歌》兩相對比，老父親唱的是十分哀悽的《十五歲守寡到如今》，歌中年輕的女人因傳統的婚姻與丈夫的早逝而受

²³⁷ 《一樣的朋友一樣的待》、《都說新人光景好》、《尿床歌》、《十五歲守寡到如今》爲趙季平在現有的民歌基礎上，稍事潤色改編，而《女兒歌》則是趙季平重新創作。參考趙季平，〈電影《黃土地》音樂創作札記〉，《人民音樂》，9（1985）：19-21。

²³⁸ 「酒曲」，是陝北民間廣爲流傳的一種喜慶日子裡喝酒時唱的歌。

²³⁹ 趙季平，〈電影《黃土地》音樂創作札記〉，《人民音樂》，9（1985）：19-21。

苦，老父親唱歌時正後方就是正在操持家務的翠巧，彷彿暗示著接下來翠巧的命運也將受傳統婚姻磨難。民歌多樣化面貌的呈現，貫穿全劇，演活了陝北民間俗諺「信天游，不斷頭，斷了頭窮人就無法解憂愁」，也同時為劇情做了良好的輔助。

趙季平在電影配樂之中，充分的吸收民歌與民間音樂，強化了電影的寫實感，突顯出強烈的民族色彩，更讓音樂不僅僅是電影的襯托，更是電影中一個重要的敘事元素。

譚盾為舞劇《黃土地》所寫的配樂，以《信天游》的民歌主題來連貫，除了後來《西北組曲》第一樂章、第四樂章中所用《信天游》（即舞劇中第一次女聲獨唱：「六月裡黃河冰不化，扭著我成親是我大。五穀裡數不過豌豆圓，人裡頭數不過女兒可憐。」，後文稱《信天游一》。）²⁴⁰，還有另一首《信天游》（即舞劇中第一次女聲獨唱：「山又高來水又長，照不見我的哥哥照山梁。」後文稱《信天游二》。）雖然兩首的曲調略有不同，但是曲調特色仍屬同一種民歌。²⁴⁰有關音樂與舞劇的搭配情形，筆者整理如下表（表 5）。在整體配樂中，以民歌「信天游」為主，許多片段以現有的民歌旋律——如：《腳夫調》、《信天游（一）》、《信天游（二）》——來寫作，但是即便不直接引用民歌，也多用「信天游」中常見的雙四度結構、上行甩腔、著重下滑音等特點來寫作，構成全劇音樂的共通性。除此之外，譚盾在劇情表達封建傳統帶來痛苦、壓迫、掙扎等場面時，製造許多小二度、增四度、增五度、大七度的和聲，旋律則頻繁的使用半音，或是在傳統的音階上插入不被預期的音符，同時利用許多滑音、微分音來營造氣氛。

²⁴⁰ 「信天游」是陝北民歌中的一個種類，特色是「采用比興手法，觸景生情、借景抒情」，在曲調結構上，以七言上下句的結構為基礎做延伸，旋律以四度為結構，多大跳。然而有些「信天游」種類的民歌歌曲不像《腳夫調》有個別的命名，只是被稱為《信天游》，因而造成曲種與曲名的混淆，此處稍作說明。本文中凡稱「信天游」，指稱的是廣泛概念下的民歌種類。

從全劇音樂觀察，幾首主要的民歌旋律是帶有象徵意涵的。《腳夫調》首次登場以管子獨奏，正是翠巧亮相的獨舞，這個旋律在後面婚禮一、婚禮二的時候，被加上了許多哭腔、半音的處理及變奏，暗示翠巧受到封建傳統的壓迫。顧青首次登場，他帶著翠巧跳了一支雙人舞，音樂主題是《信天游（一）》，旋律以近乎原始民歌的樣貌呈現，然而嗩吶高亢的插句——高音域、半音進行、滑音上用，卻使得五聲音階的旋律呈現出激昂、悲苦的意味，此後這個主題多次以其局部面貌出現在音樂中，通常作為變奏的動機，譬如銜接一：翠巧獨舞、耕田：翠巧獨舞、鄉民退場時，都有用到，然而前兩者表現的是顧青代表的「解放」與隨之而來的「希望」，音樂聽來也是和諧的，後者表現了封建的壓迫，同時這個主題亦被許多半音及帶衝突感的音程填塞。

表 5 舞劇《黃土地》與《西北組曲》的音樂對照

場景切換	人物 ²⁴¹	音樂	備註
第一幕			
祈雨	父親、憨憨、翠巧、白褲男	I mm.1-45， ²⁴² 多效果式的音響，少完整旋律。小二度、大七度、增音程來建構音樂和聲。	mm.37-45 的漸快，人聲為「海龍王，下甘雨，輕風細雨救萬民」，《西北組曲》中改為「hei-zo-zo」
人物亮相	翠巧	I m.54-55	《腳夫調》，以管子獨奏
	翠巧、顧青	I m.59-76	《信天游（一）》主題
	父親、憨憨、翠巧		
（銜接一）	父親、憨憨、翠巧、赤膊白長褲男舞者	鼓樂+人聲「海龍王，下甘雨，輕風細雨救萬民」	眾人退場，僅留翠巧在台上

²⁴¹ 本劇人物計有：翠巧、憨憨、父親、顧青、赤膊白長褲男舞者（後簡稱白褲男）、紅衣紅褲女舞者（後簡稱紅女）、白帽黑衣褲白腰巾男舞者（後簡稱白帽男）、紅衣黑裙女（後簡稱：黑裙女）、黑衣紅褲女（共兩名，後簡稱：黑衣女，類似媒婆的婚禮儀式主持者）、新郎、新娘、水舞者、腰鼓舞者（白帽黑衣褲紅腰巾佩帶腰鼓）。這些角色都各有象徵意義，譬如白帽男是與父親一樣，以父權象徵封建傳統，紅女和翠巧裝扮相似，表示受到封建力量迫害的群體，黑裙女、黑衣女都是封建社會的幫兇，詳細的意涵已超過本文討論範圍，此處暫不討論。

²⁴² 表示本段音樂可與《西北組曲》的音樂相對照。羅馬數字表示樂章，m 表示小節數，□內的數字表示總譜上所標明的段落。

	翠巧	I m.77-85	《信天游（一）》主題
（鄉民出場）	翠巧、紅女、白帽男陸續出現場上	以嗩吶、梆笛等樂器高音區為主，多小二度和聲。	白男出場後，《信天游（一）》主題淡出。《石板腰鼓》一些主題有零星出現，如「Sol-Mi-Re-Sol-Mi-Re-Sol」。本段獨舞群舞交錯演出。
（鄉民退場）	白帽男將紅女拖行下場	《信天游（一）》主題變奏，旋律與《信天游（二）》也頗類似，搭配許多小二度、增四、增五和聲。	
小屋一	無人	音樂淡出	
	翠巧、紅女	女聲獨唱《信天游一》：「六月裡黃河冰不化，扭著我成親是我大。五穀裡數不過豌豆圓，人裡頭數不過女兒可憐。」	翠巧在紡織，紅女在背景以黑影方式呈現。這段歌曲的歌詞是電影《黃土地》裡的《女兒歌》，由陳凱歌作詞，但曲調並非趙季平的原作。
第二幕			
耕田	憨憨、翠巧、顧青	《鬧洞房》，之後換音樂，安插了III mm.33-38 的三絃主題	
	翠巧	五聲音階為主，以《信天游(一)》主題發展	
	憨憨、翠巧、顧青	延續前段	
	翠巧、顧青	旋律出現大量半音，同時出現二度與增音程，再回到五聲音階	首先是翠巧的動作再度傀儡化，之後音樂回到五聲音階為主翠巧的動作也逐漸連貫。
婚禮一	父親、翠巧、白帽男、黑裙女、黑衣女、新郎、新娘	首先以管子曲調以 I m.54-55《腳夫調》變奏，帶有大量吟音與下行瀝音，彷彿哭調的旋律，白男、黑女構成娶親隊伍後，之後音樂呈現多聲線條，個別與彼此之間常有小二度及增音程、大七度或大跳滑奏，使得音樂氣氛詭	父親帶著翠巧在舞臺中央後方，看著婚禮舉行。新郎新娘由黑衣女押著行禮。

		異。	
(銜接二)	白男、翠巧	I m.59-76	翠巧在前獨舞。白男靜置於舞台後側。
小屋二	翠巧	I m.54-55，並持續發展低音線條襯底	
第三幕			
離別：小屋三	翠巧、顧青	彈撥樂與木魚，彷彿夜間的柝聲。	翠巧在紡織，這段沒有舞蹈，而是兩人靜立。
離別：山坡	顧青、憨憨	延續前面，另增加阮旋律線，骨幹為 La-De-Mi-Sol	
		女聲獨唱《信天游(二)》：「山高來水又長，照不見我的哥哥照山梁」為。	亦為「信天游」，但與《老天爺下甘雨》中的曲調不同
	顧青、翠巧	前半管子演奏，曲調類似「娶親」段的旋律。後半以前段女聲旋律來發展。	《信天游(二)》主題變奏
(銜接三)	翠巧	音樂以「耕田」中翠巧獨舞的音樂再變奏	《信天游(一)》主題
婚禮二	父親、翠巧、白男、黑裙女、黑衣女、新郎、新娘	類似婚禮一，但並不完全相同。	《腳夫調》變奏
暗夜渡河	翠巧、水舞者	打擊樂，以排鼓及大鼓為主。中間有一聲憨憨的大喊「姊」。	類似絳州鼓樂。大喊與電影類似。
腰鼓	水舞者、腰鼓舞者	上述擊樂，加入鈸。末段漸快，類似IV[6]，人聲為「hei-hei-yo-ho」	

抽取為獨立音樂作品的《西北組曲》，前身文本的故事情節意義就不再存在了。比較舞劇《黃土地》配樂與《西北組曲》，僅第一樂章《老天爺下甘雨》、第二樂章《鬧洞房》是全曲出現在舞劇中，第四樂章《石板腰鼓》、第三樂章《想親親》則是有些片段與舞劇有類似，以《石板腰鼓》來看，這首曲子其實是譚盾《拉弦樂組曲》中《天影》這個樂章的擴充。因此嚴格來說，《西北組曲》其實並不是舞劇選曲，而是作曲家將自己幾個運用較多陝北民歌特色的作品，連綴

起來重新構築為一個整體。重新組織過的樂曲，在意義上脫離了封建迫害、革命解放等政治上的意義，通過作曲家的標題想像與創意，蛻變為一幅單純的西北民俗風情畫卷。



小結

梳理作曲家譚盾的個人經歷，以及他在創作《西北組曲》之前所經歷的社會發展，筆者的目的是希望經由譚盾背景的爬梳，描繪出當時的大環境景觀，作為理解譚盾創作《西北組曲》時，他個人所具備的基礎。

中國大陸政治無限上綱在人民生活的各種層面發生了不可思議的巨大影響，譬如毛澤東〈在延安文藝座談會的講話〉影響到日後數十年的文藝發展綱領接服膺於所謂「為無產階級服務」的大帽子，此後反右運動、文化大革命、上山下鄉持續以遍及全國的規模，徹底的改變大部分人民的生活方式，更由此形塑了一批獨一無二的青年藝術家。從五四運動之後，中國的知識份子恐怕再也沒有經歷過如此大的文化震撼，只是前者來自於西方強權的叩關，後者則來自於自我摧毀與封鎖後的「革命」。我們在譚盾身上，看見了這一代中國大陸青年音樂家所共有的氣質——敢於創新、探索傳統，也看見他為了創新所受到的痛苦。為了遠離精神污染的批評、取經西方、爭取更多的舞台，譚盾與他的同袍有許多人出國留學，雖然剛開始多半痛苦非常，但這幾位中央音樂學院 78 級作曲家仍然逐步在國內外站穩腳步。

《西北組曲》發表於譚盾在國外初露頭角之際，嚴格來說當時他還不算名氣很大。這首作品乃是由於台北市立國樂團的委託創作，照理譚盾應該為此重新度曲。依照當時的情形來看，譚盾本人的物質生活壓力頗多，或許是迫於生活，他只好從既有作品中選取題材以快速完成任務。然而藝術家的作品能否被接受成為經典，其實與此毫不相關，重要的是作品的邏輯、內容與藝術性，是否能夠達到該領域的水平。

在文本溯源的部份，筆者目的並非要藉由「深谷回聲→電影《黃土地》→舞劇《黃土地》→西北組曲」來得到「文學→電影→舞劇→音樂」的文藝思潮線性

路線。相反的，筆者的目的，是希望藉由梳理上述文本，呈現出同樣的主題經由不同文本詮釋之後其面貌的繼承與改變。依據載體（文學、電影、舞蹈、音樂）性質不同、藝術家個人創造力與關注方向的不同，使得各別成果有了不同的層次、評價。《西北組曲》與其前身文本，在藝術目的上所要表達的內涵相當不同，這是文學、電影的改編、移植中較少見的現象。從表述某種「深層」的目的到較「表面」的風土景物描寫，《西北組曲》看似思想深度淺了但卻反而比前身文本流傳的更廣，在音樂領域中所受到的評價也不亞於〈深谷回聲〉之於文學、《黃土地》之於電影或舞劇。這提供我們一個重新思考的機會——所謂的文藝作品是否必須應該憑藉作品「目的」或「意義」的「深度」來評價其藝術性？

音樂在幾個文本中都佔有重要的地位，在這一章中筆者也梳理了不同文本中音樂的呈現。後面的章節將以此為基礎，探討不同藝術載體、不同音樂家，如何用不同手法處理類似的藝文主題，觀察作曲家與作曲家的對話，以及隱藏在背後的意義。



第四章、中西新舊融會的創作語言

本章透過順序梳理《西北組曲》全曲的結構，探討作品當中對傳統素材的運用，最後參考李吉提在《中國音樂結構分析概論》中所提出的看法與架構，探討《西北組曲》中如何充分融會現代方法以及傳統精神，深入了解在文獻回顧中各類報導中所說的「傳統基因的現代重組」、「精妙的當代音樂語言、生動的音色和音響組合」、「富於民間的祭祀風格」、「民間藝人常具備的那種即興性」究竟是怎麼回事。

第一節、地方風情畫：音樂素材的傳統

如同樂曲名稱所揭示，這個作品的創作意旨在於以音樂對中國西北地區的人文風土進行描寫。爲了達成這項目的，作曲家除了在音樂標題方面進行提示，更在創作素材上呈現出豐富的民間特色。綜觀全曲，譚盾的創作素材主要來自以下幾個方面：民歌旋律的移植改編、傳統鼓樂演奏手法、地方音樂特色元素再利用、民間風情的審美想像。那麼，《西北組曲》所參考借鑒的四個部份，其本身的主要內容爲何？

一、陝北民歌——「信天游」

《西北組曲》在民歌旋律的移植上，直接借用了屬於「信天游」的《信天游》與《腳夫調》兩個曲子。²⁴³「信天游」是黃土高原區域民歌的一個品種又稱作「順天游」。黃土高原上的民歌體裁分爲山歌、秧歌、小調及勞動號子。山歌又分爲「山曲」、「花兒」、「信天游」等，然而就其內容與結構，常有相似之處。²⁴⁴

²⁴³ 詳細的運用情形，可參考本章第一節。

²⁴⁴ 李雄飛，〈山曲、爬山調和信天游的共性研究〉，《蘭州大學學報》，1（2004）：57-62。

「信天游」的特色正如其名稱，是一種在廣闊天地之間漫遊的歌曲。晉、陝人民傳統上有「走西口」討生活的習慣，這些外出的人們被稱為「腳戶」、「腳夫」或「趕腳的」。為了討生活腳夫們常年奔波於荒涼空曠的山路，在行路中靠著一曲曲的山歌渡過寂寞的時光，他們持續的傳唱成為「信天游」的保存者與傳播者，由於孤獨也使得「信天游」的音樂更顯蒼涼。黃土高原常年乾旱少雨，風沙極大，地勢廣闊，河川的切割使得高原上有許多相對高度極大的谷溝，環境惡劣使得這個區域的人性格較為剛毅、質樸且豪放，同時也影響了當地的語言與音樂。這種高地落差的巨大地勢影響下為了交談清楚，陝北方言字調起伏大，語調常常拉得很長，慣用疊字或襯字，民歌在用字上承襲方言傳統，帶有呼喊式的長音、旋律富有激烈的跳進、帶裝飾音符。²⁴⁵此外「信天游」的歌曲以口頭傳唱為主，經常發生一曲多詞或是近似的詞但曲調相異的情形。

譚盾在《西北組曲》中直接運用了兩首「信天游」民歌：《信天游》和《腳夫調》。這兩首「信天游」民歌，在舞劇《黃土地》的配樂中也都有使用。這個曲調的民歌《信天游》常見的詞除了「你媽媽打你你給哥哥說，你為什麼要把那洋煙喝；我媽媽打我無處說，因此就把那洋煙喝；你媽媽打你不成材，露水地裡穿紅鞋」²⁴⁶，另一個常見的歌詞版本是「山又高來路又長，照不見哥哥照山梁；想你想你真想你，三天沒吃半碗米；三天沒見哥哥面，大路上行人都問遍；有朝一日見了哥哥面，知心的話兒要拉遍。」²⁴⁷後者歌詞第一段被譚盾用在舞劇《黃土地》中，但曲調卻並非上述錄音或譜例中一般常用者。這個調子在舞劇《黃土地》中被配上了電影陳凱歌寫的《女兒歌》歌詞由女聲獨唱，同時將這個曲調用在搭配舞蹈的部分，在《西北組曲》中除去了女聲獨唱僅僅留下音樂的部份成為

²⁴⁵ 王曉平，〈論信天游的審美特色〉，《交響——西安音樂學院學報》，2（1999）：69-72；馮志蓮，〈民歌新論〉，（北京：中國文聯出版社，2003），112-113。

²⁴⁶ 《典藏中國音樂大系二：土地與歌》，風潮有聲出版公司，2001年出版。

²⁴⁷ 參考《腳夫調》樂譜，見：陳健華，《中國優秀民歌代表集》。（香港：英利出版社，1974）；《腳夫調》；姚莉莉，〈從「信天游」透視陝北民間文化藝術的特徵〉，《黃鐘——武漢音樂學院學報》，4（2003）：48-51；劉建峰，〈陝北民歌特徵旋法初探〉，《延安大學學報》，6（2004）：90；王曉平，〈論信天游的審美特色〉，《交響——西安音樂學院學報》，2（1999）：69-72；喬建中，《中國經典民歌鑑賞指南》，（上海：上海音樂出版社，2005）。

第一樂章《老天爺下甘雨》的後半段主體，並在第四樂章《石板腰鼓》前的引子再現此一曲調，達到回應第一樂章的效果。音樂主要以徵—宮—商—徵（Sol-Do-Re-Sol）為骨幹，上句結音在商，下句結音在徵，形成五度的結音關係；上句起伏較大，以上行四度大跳與下行七度大跳構成，下句則以級進為主。在「山曲」中也有類似的曲調（譜例 6）。

譜例 6 山曲《割小麥》

割 莜 麥

(山 曲) 山西 神池
漢 族

1 = C $\frac{2}{4}$ 稍慢 自由地

$\dot{3} \dot{2} \dot{5} \mid \underline{\underline{6 \cdot \dot{1}}} \underline{\underline{6 \cdot \dot{1}}} \mid \underline{\underline{6 \dot{1} \cdot}} 0 \mid \underline{\underline{6 \dot{1} \cdot}} 0 \mid$
 哥 哥 在 山 頭 以 上 嘶 嘍 嘶 嘍

$\underline{\underline{6 \dot{1} \cdot}} \underline{\underline{\dot{2} 3}} \mid 2 - \mid \dot{3} \dot{2} \underline{\underline{\dot{2} \dot{5}}} \mid \underline{\underline{6 \cdot \dot{1}}} \underline{\underline{6 \cdot \dot{1}}} \mid \underline{\underline{6 \cdot \dot{1}}} \underline{\underline{6 \cdot \dot{1}}} \mid$
 割 莜 麥， 小 妹 妹 在 山 里、^①窩 里、^②溝 里、^③岔 里

$\underline{\underline{6 \dot{1} \cdot}} 0 \mid \underline{\underline{6 \dot{1} \cdot}} 0 \mid \underline{\underline{6 \dot{1} \cdot}} \underline{\underline{\dot{2}}} \mid \underline{\underline{\dot{5} \dot{1} 6 6 5}} \mid 5 - \parallel$
 咯 嘍 咯 嘍 刨 山 藥^④(呀 么 亲 亲)。

資料來源：馮志蓮，《民歌新論》，（北京：中國文聯出版社，2003）。

《腳夫調》是「信天游」民歌中著名的歌曲之一，在許多探討「信天游」的文章或是民歌曲集中都經常可見他的身影。歌詞主要內容，是描述由於「走西口」所帶來的艱苦，歌詞主要從腳夫的立場出發，其中以「三月裡的太陽紅又紅，為什麼我趕腳人兒這樣苦命」最常見。《腳夫調》的記譜有許多種，但是大體來說變易不大。《腳夫調》的旋律譚盾用在舞劇《黃土地》中翠巧的獨舞，當時以管子伴奏。在《西北組曲》中，這個段落成爲第一樂章《老天爺下甘雨》的一個段落，改用嗩吶獨奏。改換樂器的原因，或許是因爲管子的音量較小音色較哀怨，較適合舞劇中翠巧纖細、受到迫害的形象，但是音樂《老天爺下甘雨》則沒有此表現需求，顯示出作曲家不同的藝術考量，並非單純的移植舞劇音樂作爲獨立作品。

二、傳統鼓樂——安塞腰鼓

譚盾在《西北組曲》中，打擊樂的使用——特別是鼓樂富有特色，既有傳統味卻又與傳統吹打樂不同，當中第四樂章《石板腰鼓》擊樂更是重要的靈魂角色。該樂章雖然是一個想像的審美情景，但同時也是作曲家本人受到安塞腰鼓實際啟發所做的藝術選擇。²⁴⁸

腰鼓是一種民間舞樂，通常一邊行走或在一個場地內邊舞邊敲擊同時變換隊形，其中安塞腰鼓是當中極出名的一個種類。安塞腰鼓源於陝西省延安市安塞縣，該地境內土地貧瘠溝壑交錯，宋朝時取「安定邊塞」之義將此處定名為安塞堡，由此可知此處在古代屬於軍事的險要地方，杜甫亦曾在此寫下磅礴的邊塞詩：「焉得一萬人，疾驅塞蘆子」²⁴⁹。腰鼓在古代戰爭中具有傳遞訊息的功能，因此安塞腰鼓的誕生與發展便被推測與當地的軍事背景相關。²⁵⁰此後安塞腰鼓逐漸提升為文化娛樂活動，成為節慶時一種民間廣場上集體的娛樂性質表演。1942年延安與陝甘寧邊區興起了新秧歌運動，安塞腰鼓被視為農民的藝術而得到注視，之後以黃土高原的珍寶之姿被推廣至中國各地。²⁵¹

安塞腰鼓的表演除了聽覺的部份，視覺上肢體的舞蹈動作與隊伍的圖形變化都是當中極具藝術價值的部份。由於演出時陣容龐大，在廣大的高原上轟轟作響，配合鼓手有力的動作，構築了安塞腰鼓充滿生命力的形象。在電影《黃土地》與舞劇《黃土地》中，腰鼓的演出場景被當成解放的象徵，在《西北組曲》之中，譚盾運用了鼓面、鼓邊與鼓棒互相槌擊等不同的演奏法，並且設計三人同時奏鼓與鈸產生了類似鼓隊的豐富音響。譚盾借鑑傳統鼓樂的群奏手法，最早在他

²⁴⁸ 「石板腰鼓與安塞腰鼓有關連性。這個名字只是藝術上的一個個人決定。」譚盾電子郵件，2009年6月16日。

²⁴⁹ 出自杜甫，《塞蘆子》。

²⁵⁰ 史和平，〈論黃土地安塞腰鼓〉，《藝術百家》，85：108-111。

²⁵¹ 2009年10月1日中國大陸慶祝中華人民共和國六十年國慶時，以2000多人組成的安塞腰鼓隊入選為其中的表演節目。是當日天安門前遊行隊伍中唯一一支傳統民間樂舞的隊伍。

1983 年作品《鼓詩》，除了《西北組曲》，在他後來為電影《臥虎藏龍》 歌劇《秦始皇》中都有運用類似的寫作方法。



圖 15 電影《黃土地》劇照，腰鼓
資料來源：焦雄屏，《黃土地》，（台北：萬象出版社，1990）

三、雙四度結構（地方音樂特色元素再利用）

陝北民歌的旋法中，最具鮮明特點的是調式主音下方四度音與上方四度音對主音的支持，構成了鮮明的四度跳進音程，這樣的骨幹音組合又被稱作「五度三音列」。以《腳夫調》為例，其音階屬於四聲徵調式（譜例 7），由 F-B^b-C-F 構成骨幹，以四度跳進為主構成旋律線（譜例 8）。²⁵²

譜例 7 《腳夫調》分析



資料來源：劉建峰，〈陝北民歌特徵旋法初探〉，《延安大學學報》，6（2004）：91。

²⁵² 劉建峰，〈陝北民歌特徵旋法初探〉，《延安大學學報》，6（2004）：90-94。

譜例 8 《腳夫調》骨幹音分析



資料來源：劉建峰，〈陝北民歌特徵旋法初探〉，《延安大學學報》，6（2004）：91。

這種以連續四度的跳進、，或是雙四度組成框架來構成橫向線條，成為陝北音樂的一項特色。《西北組曲》中除了在橫向旋律大量運用四度的結構外，也利用垂直的和聲形式堆疊四度音程。以四度或其互補的五度最為和聲的基礎，在中國笙的「配音」中由來已久，利用這樣的音響來為中國旋律搭配和聲在中國新音樂中亦有相當歷史，²⁵³譚盾手法並非首創。然而他在《西北組曲》大量利用雙四度進行旋律骨幹以及和聲編配，同時搭配二度、七度等衝突音程，不但呈現出濃厚的西北地方風味，也避開了往常中國風味旋律加上西方三度堆疊和聲的不協調感。

四、民間風情的審美想像

《西北組曲》四個樂章連綴的重要骨幹，就是對民間風情的審美想像。依序透過祈雨、鬧房、愛情、腰鼓四個元素，串起整首樂曲。

水是人類生存無法離開的要素，然而靠天吃飯卻不一定總能順利有雨，古時人們為求生存於是發展出祈雨的儀式。如《呂氏春秋·季秋紀·順民篇》就有記載：「昔者，湯克夏而正天下，天大旱，五年不收。湯乃以身禱於桑林曰：『余一人有罪無及萬夫；萬夫有罪在余一人。無以一人之不敏，使上帝鬼神傷民之命。』於是翦其發，以身為犧牲，用祈福於上帝。民乃甚說，雨乃大至。」祈雨活動反應了人們在惡劣生活環境中對美好的渴求，民間的祈雨活動更是蘊含了豐富的文化意義。在黃土高原上由於經常長時間乾旱無雨，因此祈雨的活動十分盛大。電影《黃土地》中，張藝謀藉由祈雨的場面表達表現農民悲愴的吶喊與其精神的

²⁵³ 即所謂的「琵琶和聲」，因其音程與「現代國樂」所謂琵琶定絃相同而得名。

老舊與扭曲。²⁵⁴以祈雨象徵了蒙昧迷信在舞劇中仍被續用，但是在《西北組曲》時，民智未開的象徵就與音樂無關。《老天爺下甘雨》中我們更能感受到的是作曲家藉由音響效果，表現祈雨儀式的虔誠與神秘感。譬如原先在舞劇中人聲所吶喊的「老天爺下甘雨，輕風細雨救萬民」在《老天爺下甘雨》中都改成了「hei-zo-zo-wei-zo-zo-wei-zo-zo-wei-zo-zo-wei-zo-zo-」這種勞動號子式的呼喊。與前者相較，後者將祈雨的意像更為抽象化，同時簡化的音節也更適於演奏者一邊奏一遍喊，同時使得黃土地上勞動人民的意像更為突出。

「鬧洞房」又稱「鬧房」，是中國傳統婚俗中一個重要項目，據學者推測至少於漢朝就有，²⁵⁵在文獻上所稱「聽房」、「戲婦」、「謔郎」都指鬧房²⁵⁶。「鬧房」的習俗與由來各地多有不同，有些地區「鬧房」習俗過份輕狎野蠻，然而大體來說「鬧房」是爲了使新房熱鬧求吉祥的活動。在電影與舞劇中，婚禮的場景都被用作傳統封建壓迫的象徵，但是在《西北組曲》中，與婚禮相關的《鬧洞房》卻被賦予了單純的熱鬧、活潑、喜氣的色彩。這個樂章是將舞劇中「憨憨、翠巧、顧青」三人舞蹈的段落節選發展而來，在舞劇與音樂作品中都呈現了歡快的氣氛。譚盾在這個樂章中設計了許多精緻的演奏方法，利用滑音的起訖時間與

²⁵⁴ 張藝謀，〈《黃土地》攝影闡述〉，《二十世紀中國電影理論文選——下》，羅藝軍（2003），662-666，北京：中國電影出版社。

圖表 1 鬧房。完顏紹元，《民俗文化趣談：婚嫁》，（香港：萬里書店，2004），言之。」楊樹達，《漢代婚喪禮俗考》

²⁵⁶ 馬之驩，《我國婚俗研究》，（台北：經世書局，1979），143-156。

音高變化加上連奏或斷奏的控制，共同刻劃了一幅詼諧的場景。



「親親」一詞常見於西北民歌中，特別是山西河曲民歌，例如「想親親想得我手腕腕（那個）軟，拿起個筷子我端不起個碗。想親親想得我心花花亂，煮餃子下了一鍋山藥蛋」、「想親親想在心眼眼上」，「心中的親親合不上親」。

「親親」一詞作為對意中人的暱稱，「想親親」顧名思義，表現的是男女之間嚮往、思念種種與情愛相關的思緒與感受。譚盾在第三樂章《想親親》中，借用了這種情感表現的意像，透過夢幻的音色與片狀的織體營造了一種想像的羅曼蒂克氣氛。有關「腰鼓」的民間風情想像，已於本節第二段討論，此處不再贅述。

第二節、音樂結構與寫作手法分析

《西北組曲》全曲以 C 調調號記譜，主要為 4/4 拍子，共分為四個樂章，分別是：《老天爺下甘雨》、《鬧洞房》、《想親親》、《石板腰鼓》（下面以 I、II、III、IV 大寫羅馬數字代表樂章數）。四個樂章的速度、篇幅及整體結構，以首尾兩樂章最為複雜，中間兩個樂章以較小的篇幅來呈現（表 6）。

表 6 四個樂章的架構

樂章	I	II	III	IV
速度	慢-漸快-慢-散-行板-慢	快板	慢板	慢-極快-漸快-行板-快板-行板
小節數	114	95	54	118
段落 ²⁵⁷	7	6	5	10

本節將依序說明四個樂章的音樂結構與寫作手法，做為後續討論《西北組曲》演出版本差異、投射作品於時代背景及「現代國樂」發展歷程中的依據。

一、《老天爺下甘雨》

本樂章共分為七個段落，以敘事邏輯來完成此一樂章，是歌謠式的結構方法。從調性上看，樂曲主要可區分為 A、B 兩段體式：第一部份為 mm1-59，主要透過音色對比、尖銳的音程、人聲與擊樂的節奏、豐富的速度變化，營造出強烈的色彩性與巨大的張力；第二部份為 mm.60-114，音樂主要圍繞著民歌《信天游》的主題發展。兩段風格前者深沉晦暗後者明亮，形成對比。

表 7 《老天爺下甘雨》樂曲結構

段落	小節數	速度表情	小節分句	調性/調式	段落註記
----	-----	------	------	-------	------

²⁵⁷ 每一樂章在第一段（即總譜上標明□處）前皆有一個引子作用的段落，此處筆者將這此部份皆稱為「引子」。

引子 ²⁵⁸	1-28	慢板、沉悶地	1-14		導奏
			15-28(24)		
①	29-36		29-36(8)		
②	37-59	由慢漸快	37-44(8)	G 商	
		原速（慢）	45-53(9)		
		自由、空曠地	54-59(6)	C 徵	
③	60-77	行板，寬廣地	60-71(12)	C 商	A 段
			72-77(6)		連接段
④	78-86		78-86(9)		
⑤	87-103		87-94(8)	G 徵	C'段
		漸慢、延長	95-103	C 商	C''段
⑥	104-114	慢板	104-114(11)		尾奏

樂曲開始由人聲強而有力的「hei」揭開序幕，緊接著是低音弦樂沉重的長音 A，在這個長音上進行四個小節從 p 到 fff 再到 p 的音量變化，m.4 大鑼輕奏，人聲 mm.5-7 以「ha—chi—」兩聲長嘆，營造出寬廣的音響空間感。m.6 開始擊鼓，這裡作曲家運用鼓框、鼓面的不同音響效果，配合離散的節奏與不規整的重音，使得前述所營造出的寬廣空間出現了聽覺的焦點。m.7 低音聲部上移一個半音到 B^b，使音樂產生了新的動能。這開篇的七小節，作曲家刻意營造出人聲與樂團的交錯，創造出人在天地之間的空間感。（譜例 9）

譜例 9 《老天爺下甘雨》，mm.1-7

大鼓鼓邊
Tam-tam

人聲

革胡
倍革

(1)

mp

sf

sf sf

hei!
fff

ha
mp

chi
ppp

p

fff

p

²⁵⁸ 依據總譜上所標明的段落來區分。

m.9 琵琶、柳琴分別奏出兩組大七度的和聲，（譜例 10）m.12 又在此基礎上加入了揚琴、三絃、古箏，隨著音量的逐步增強以及擊樂所持續帶來的不安定感，音樂的張力與空間感越來越強，終於在 m.15 小節加入了管樂器來釋放這積聚的能量。

譜例 10 《老天爺下甘雨》，mm.9-14

m.15 開始是七度音程精采的組合。管樂方面，音色音量最突出的嗩吶奏出小七度的大跳音程，笛子、管都演奏大七度或轉位小二度音程；彈撥樂延續之前兩組大七度結構，同時節奏上進入規整的一拍一音，終結之前不穩定的速度感。（譜例 11）此處打擊樂與革胡組形成了兩組對照呼應。其一是節奏相交錯，其二是音高、音色的呼應。革胡組以 F 為中心軸、向上到 E 向下到 B^b，以這三個音高作為材料，並運用了持續音（tenuto）、圓滑奏（legato）、重音（accento）三種演奏法，呈現出單純而誇張的音響，表現出原始的宗教感；擊樂則以鼓的三種音色—鼓皮、鼓框與鼓棒互擊交織；多重的「三」完成了音高與音色的呼應。（見譜例 12）m.25 胡琴出現，不協和音程與小二度震音形成了尖銳的音效，m.28 琵琶絞絃、古箏碼左流水與胡琴的極高音共同構成了亂音效果，並伴隨鼓樂的擴張節奏，將樂曲帶入下個段落。（譜例 13）

譜例 11 《老天爺下甘雨》，mm.15-16

譜例 12 《老天爺下甘雨》，mm.15-20

譜例 13 《老天爺下甘雨》，mm.25-28

□ 樂曲進入穩定的 4/4 節奏，管樂、彈撥樂、胡琴組與大鈸為一組，人聲、鼓樂與革胡組為一組，每兩個小節交替呼應。第一組主軸為吹管樂，在 c3-a2-c3 的旋律線下，運用平行五度形成一個片狀的旋律動線，其中夾雜許多不協和的小二度音程模擬民間音樂齊奏時「音不準」的現象。彈撥樂充分運用掃絃與不協和音程，胡琴組則以極高音震音演奏，特意將樂音樂器當成節奏樂器來表現。第二組主軸則為勞動號子呼喊的人聲，革胡組為這一組唯一有音高表現的樂器，從 C 出發，向上跳進到 G 再以增四度大跳到 C[#]，然後滑入泛音，使得此線條帶有一種粗獷、原始的美感。（譜例 14）

譜例 14 《老天爺下甘雨》，mm.29-32

②分為兩大部分。mm.37-44 以人聲為主軸，樂隊部份——胡琴、彈撥樂以單一音高 B 來襯底，隨著人聲慢漸快，m.41、43 先後加入了大鈸摩擦聲與鼓樂，m.42 管樂再次以大七度的方式堆疊和絃，m.44 第三、四拍革胡組以 A 音強化了不協和感同時也預示了下段的主軸。mm.37-44 透過速度、音高等積累的不安定能量，將音樂的力量推向高點。（譜例 15）

譜例 15 《老天爺下甘雨》，mm.37-44

笛 (37) *cresc.*

嗩吶 *cresc.*

笙II

人聲
hei zo zo hei zo zo hei zo zo hei zo zo
accelerando

柳琴
古箏
三弦 *p cresc. f ff*

大鼓
大鈸 *p (摩擦) f fff*

胡琴 *ff*

革胡
倍革 *f sf sf*

accelerando

m.45 釋放前面累積的能量，低音從 B 轉 A 配器上僅剩革胡組，碰鈴清亮的音響與古箏的零碎聲響，將之前的緊繃再次逐步消解。（譜例 17）m.54 首次出現具備明確調性與調式成分的歌唱性旋律，（譜例 17）這段中音嗩吶的獨奏取材自陝北民歌《腳夫調》。m.55-59 由革胡組接續中嗩尾音奏出了 G-F-D-C-D-A 的線條，然後 m.59 以定音鼓奏出了雷鳴般的快至慢音符，（譜例 18）將樂曲正式由以音效為主的寫作方式，帶入了以歌唱性旋律為主軸的樂段。

譜例 16 《老天爺下甘雨》，mm.45-53

古箏 (45) *mf mp*

碰鈴 *p sf sf*

革胡
倍革 *sf f ppp f ppp*

譜例 17 《老天爺下甘雨》，mm.54-55

中音嗩吶 (54) *pp mp mf p ppp*

譜例 18 《老天爺下甘雨》，mm.59



③主旋律使用陝北民歌《信天游》變化而來。mm.60-71《信天游》主題由笛、管、琵琶、柳琴、揚琴、古箏、高胡、二胡奏出，嗩吶則作為一個特色極強的插句，其餘樂器為伴奏。mm.72-77 以前段骨幹音中 D、G、A 三音為軸，持續發展成六小節的尾奏。（譜例 19）③全段三絃、中大阮及中胡等作為節奏類的聲響，皆為四、五度的跳進音，避免了分解三和絃。

譜例 19 《老天爺下甘雨》，mm.72-77

④的旋律亦由《信天游》主題動機發展而來。（譜例 20）mm.78-81 高音笙與琵琶演奏的主旋律線承接 m.77，為以 G 羽調式，但中阮、大阮所奏出的對旋律卻是以 C 宮調式，構成雙重調式的存在；以西方和聲角度來看，G 羽是 e 小調，但是作曲家刻意避開 i，改以第六級音 C 為根音，在聲部上出現大七和絃的聲響，強化了調式音樂的聽覺，同時也為後面轉道 C 調預備；m.80、81 旋律出現清角（C，即 G 調之 Fa）代替角音（B），使主旋律再次轉到下屬 C 調（譜例 21）。

譜例 20 《老天爺下甘雨》，mm.78-81 笙與《信天游》對照

信天游

笙

譜例 21 《老天爺下甘雨》，mm.78-81

笙I

琵琶

中阮
大阮

以清角代替角音，轉C調

此處的 mm.82-86 從 C 徵調式透過「變宮（B）為角」的手法，將音樂轉入 G 徵調式，準備在[5]再現《信天游》主題。（譜例 22）

譜例 22 《老天爺下甘雨》，mm.82-86

笛

揚琴

三絃

中胡

變宮為角，轉G調式

[5]與[3]兩相比較，前者旋律為 G 徵調式，後者為 C 徵調式，然後所配和絃一樣是 G 大調。[5]旋律的調式與和聲的調性都在 G，因而形成了一種穩定的感覺。然而[3]雖然根音一開始也在 G 音上，但是整體和聲主要為四、五度，整體低音線條也依循調式來寫作，所造成的效果比較類似屬和絃因而帶有不安穩的感覺。

mm.87-94 以《信天游》主題的前半句素材，發展出小二段體的旋律，並且強化了 Mi-Re-Sol 的民歌動機，不論縱向或橫向皆以 G 調五聲音階構成。（譜例 23）主奏樂器為高胡、二胡、柳琴作為主奏樂器，笙與革胡組為長音和絃襯底，

中阮、大阮以穩定的節拍奏和絃；此外，第一次演奏時以笛、管演奏五聲音階上行對句，第二次則以柳琴、揚琴、三絃、古箏以回聲型態作為主旋律的插句。（譜例 24）

譜例 23 《老天爺下甘雨》，mm.87-94

譜例 24 《老天爺下甘雨》，mm.87-90

mm.95-103 將前面的旋律主題轉到 C 之徵調式上發展，由二胡獨奏與笙共同完成此一旋律，而伴奏部分除了古箏的琶音，尚有中胡與革胡組所構成的中低音線條。（譜例 25）旋律在 C 調，但伴奏卻延續前段仍屬於 G 調，呈現出一種雙重調性的特質。因此，旋律極為類似的 mm.87-94、mm.95-103 呈現出截然不同的感覺，前者穩定，後者則略為不安定。

譜例 25 《老天爺下甘雨》，mm.95-103

⊆整段樂團以人聲「m」唱出D的長音，m.109 革胡、低革胡加入演奏長音D（譜例 26）。在長音背景襯托下，笙演奏的旋律將前一段的主題再次縮減變奏，隨著音符距離拉長，逐漸削減旋律的動能，最後停在 D 音上靜靜地結束整個樂章。

譜例 26 《老天爺下甘雨》，mm.104-112

二、《鬧洞房》

本樂章為帶有序奏的 A-B-A 再現式三段體，利用簡單的動機發展全曲主旋律線，配器上大量使用對位手法，對旋律線與主旋律線來自相同動機，構成整體的一致性（表 8）。

表 8 《鬧洞房》樂曲結構

段落	小節數	速度表情	小節分句	調性/調式	段落註記		
引子	1-12	快板，歡樂地	1-5	C 徵	導奏		
			6-12(7)				
①	13-26		13-21(9)		C 徵	A 段 a+b 句	
			22-26(5)			a 句發展	
②	27-44		27-30(4)			C 徵	b 句發展
			31-36(6)				連結部
			37-42(6)				
			43-44(2)	B 段導句			
③	45-60		45-52(8)	C 宮	B 段		
			53-60(8)				
④	61-74		61-69(9)	C 徵	A 段再現		
			70-74(5)				
⑤	75-95	75-84(10)					
		85-95(11)		連接結尾句			

序奏段落呈現全樂章的核心：G-D-A 的雙四度結構。²⁵⁹ mm.1-5 動機音型 D-A-D 表現於胡琴組旋律與其他伴奏聲部之中，形成了類似傳統音樂骨幹音加花的織體現象。（譜例 27） mm.6-8 以胡琴聲部為主軸，進行三小節十六分音符的模進，利用各部胡琴不同的音程，音響狀態由單純趨向繁複，氣氛再度熱烈起來，（譜例 28）進入 mm.9-10。

²⁵⁹ 這也被稱為琵琶和弦。

譜例 27 《鬧洞房》 mm.1-2

譜例 28 《鬧洞房》 mm.6-8 胡琴

mm.9-10 整體配器分爲三個層次：第一層笛、噴、管、琵琶、柳琴使用序奏 mm.1-4 的胡琴動機，減值發展的同時向上平移完全四度；第二層爲胡琴，以 A-D-G 構成調式和聲，同時利用不和諧震音營造民間吹打音律「不準」的現象；第三層是笙、三絃、箏、中阮、大阮、革胡、低胡、打擊樂等形成伴奏的基底。（譜例 29） mm.11-12 以彈撥、低音爲主，D-F-G 爲骨幹結束在徵音（G）上。（譜例 30）

譜例 29 《鬧洞房》 m.9

譜例 30 《鬧洞房》 mm.11-12

□mm.13-21 以二胡為主題，以笛子做插句，三絃、古箏、中阮、大阮以對位方式形成主題的伴奏，高笙與中笙共同構成了一個八度內的雙四度和聲。這個部份旋律音階以 CDEGA 五聲音階為主，開始四個音就是 D-A-D 的樂章動機骨幹音，接下來以 A-G-D 雙四度跳進作為的旋律發展骨幹，添加偏音 B、F 與#F，建立了旋律的陝北風格。（譜例 31）m.21 小節高胡、中胡與管以頂真的方式接續二胡主線，來發展 m.21-26 的旋律；琵琶、柳琴、揚琴與笛子分為兩組，以對位的方式伴奏，當中巧妙的再現胡琴序奏旋律。此段落革胡亦以對位線條的方式寫作。（譜例 32）

譜例 31 《鬧洞房》 mm.13-18

譜例 32 《鬧洞房》 mm.21-23

mm.27-30 主題再度回到二胡，以動機 x 來發展此段旋律，以充滿大跳、滑音等旋律結構特色及四個層次的配器：主題二胡、插句笛子、彈撥對位線條、低音組對位線條，營造豐富生動活潑的兩段式旋律。（譜例 33）

譜例 33 《鬧洞房》 mm.27-29

mm.31-42 是連接到 B 段的過門，以動機 y 來發展旋律利用聲部間對奏呈現婚禮上來來往往的熱鬧場面，mm.35-36，管樂動機四度下行模進銜接到連階段的後半部。m.36B 音暗示下段調式主音將由 C 轉 G 上。（譜例 34）mm.37-40 骨幹音依上行四度 A-D-G 跳進，（譜例 35）mm.43-44 揚琴為 B 段的導句，將前述 C 徵轉入 B 段的 G 宮調式。（譜例 36）

譜例 34 《鬧洞房》 mm.33-36

譜例 35 《鬧洞房》 mm.37-42

譜例 36 《鬧洞房》，mm.43-45

③為樂曲 B 段，旋律從 y 發展而來。mm.45-60 以「8+8」兩個樂句構成，兩句的旋律骨幹與走向大致相同（譜例 37）。mm.45-52 以管、高胡、二胡、中胡以三個八度的音域奏出主旋律，低音弦樂撥奏與彈撥樂連接成一個完整的線條。（譜例 38）m.53 進入彈撥樂主題。mm.53-60 彈撥樂全體亦在三個八度音域範圍奏出主旋律，革胡與低音革胡持續擔任低音襯底，對句改由小笛演奏，胡琴聲部在主題旋律的長音處演奏十六分音符的裝飾節奏，型態與 m.6 的胡琴上行模進呼應。（譜例 38）

譜例 37 《鬧洞房》 mm.45-47

譜例 38 《鬧洞房》 mm.45-48

mm.61-90 為再現段。有趣的是，雖然乍看之下是不同的樂譜，事實上卻很可能是直接影印的，經過透光對照之後，可以發現前後樂譜的筆跡、音符位置與型態是完全相同的，連音符手誤都完全一樣（m.24 與 m.72 的高胡第四拍 G 誤植為 A）。

m.91-95 是在原來²的基礎上衍生出來的尾奏，再一次強調 A-D-G 的樂章動機骨幹。mm.91-92 作曲家在胡琴上設計了極高音十六分音符下滑的音效（譜例 39），接著 m.93-95 則設計了看似複雜困難但卻易於演奏的技法。m.93 由高胡外絃、中胡外絃與二胡內絃（都是 D 絃）的 E 音處，以一指下滑至二分之一絃的位置再回滑至原位，之後換成高胡內絃、中胡內絃、二胡外絃，以相同的指法演奏

。m.94 管樂聲部以花舌奏出雙四度疊置和弦 B-E-A，然後下滑接 m.95 胡琴的上升音，營造出逗趣的聲響，彷彿「碰！」的一聲關起門。（譜例 40）

譜例 39 《鬧洞房》 mm.91-92

二胡

譜例 40 《鬧洞房》 mm.93-95

高胡

二胡

中胡

笛子
噴呐

三、《想親親》

這個樂章分為四大段，當中充分使用中國彈撥樂器的點狀音色、泛音、琶音、歷音等效果，同時結合胡琴的疊置音堆及撥奏，共同形成點描與片狀音響的交融。此外樂曲中大量運用「極弱始，漸強，重音漸弱」的音量表情，成為貫穿全曲的另一個特色。（表 9）

表 9 《想親親》樂曲結構

段落	小節	速度表情	小節分句	調性/調式	段落註記
引子	1-12	慢板	1-4(4)	C 宮	導奏
			5-12(8)		A 段
①	13-22		13-18(6)	C 商	連接部 a+b 句
			19-22(4)	C 宮	導奏
②	23-30		23-30(8)	C 商	B 段
③	31-42		31-38(8)	C 宮+G 宮	A' 段
			39-42(4)	C 宮	連接部 b 句
④	43-55		43-52(11)	C 宮	A 段
			53-55(3)		尾聲

序奏 mm.1-4 (導奏) 由胡琴的疊置音堆開始，二胡 I 為一個獨立的單位，其餘胡琴可視為一個單位，兩者構成了以「#D-#G-#C」為骨幹的升 C 音階與「C 大調音階」的碰撞，搭配顫音演奏方法，預示了本樂章矇矓色彩的基調。比較第一拍與第二拍長音的和聲，可以發現前者多了#C，同時後者在低音聲部方面更強化了 C 音，使得充滿強烈不穩定碰撞的第一個和聲得到了相對的紓解，相較之下穩定於 C 調音階之上。此處，第一拍高胡響亮的 g2 與第二拍革胡、低革胡的 C、C1，構成了本樂章最主要的「G-C」動機音型。(譜例 41) 在配器上，弦樂顫音與碰鈴、雲鑼、琵琶泛音、古箏平行五度流水，以點描方式分散在不同拍子使得彼此的聲部不受干擾，能夠以輕柔的音響為前提，同時創造一種音色豐富的畫面。

譜例 41 《想親親》 mm.1-2

從 mm.5-12 開始，為 C 宮調式，音階以傳統五聲音階為主，偶爾帶有偏音如清角，發展上以「G-C」下行五度音程為動機。旋律在此處分為兩句各四小節，前半呈示「G-C」向下跳進的動機音型，後段循 C 下行 G 再下行至 C 的軸線發展。配器上，主旋律以曲笛演奏，大致上兩部為三度、四度或五度和聲的平行走勢，呈片狀音響；(譜例 42)伴奏方面分為兩部分，第一部份為點狀組，以琵琶、揚琴、古箏琶音，中阮加上低音組撥絃，另一部份為四五度堆疊長音，以胡琴組泛音演奏，亦構成一組片狀音響。mm.9-12 還增加了笙組的長音，使得整體音響更加豐富。

譜例 42 《想親親》 mm.5-12

□為一個銜接段，mm.13-15 延續 mm.9-12 的「c3-c2」的旋律軸線，以「d3-d2」為軸，同時強調「D-G」的下行五度動機音型。此處的旋律在兩組平行四度為主的和聲結構基礎上，以高胡及二胡演奏此片狀音響。古箏、揚琴流水音型持續營造夢幻的背景，笛子「c3-c2」呼應 mm.9-12 的骨幹動線，其顫音及音量的演奏方法也緊緊扣著 mm.1-7 的胡琴與笛子聲部的特色。低音聲部低革胡 G 產生二轉六四和絃的不穩定效果。m.15 第三拍低音轉到革胡的 A 音，帶起 mm.16-18。mm.16-18 以兩聲部笙為主旋律，上聲部高笙動機為「A-D」的五度音程，動線骨幹為「A-G-E-D」的音階，下聲部以平行上聲部四度的走向為主，輔以三度、五度及六度和聲構成片狀音響，到 m.18 末兩部以 d2 合一。低音聲部由胡琴全組與革胡組的四、五度泛音疊置構成。碰鈴與琵琶、柳阮營造點狀背景，持續本樂章到此一貫的基調。（譜例 43）

譜例 43 《想親親》 mm.13-18

The musical score for 'Xiang Qinqin' mm.13-18 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- 笙1, 笙2:** Treble clef, 4/4 time. Measure 13 starts with a rest, followed by a melodic line in measure 14 marked *mp*. Measure 15 includes a 'b 句' (breath mark).
- 柳琴:** Treble clef, 4/4 time. Measure 13 has a rest. Measure 14 features a melodic line with 'gliss' markings and a '(用手)' (hand) instruction. Measure 15 has a rest.
- 揚琴:** Treble clef, 4/4 time. Measure 13 has a rest. Measure 14 has a melodic line with 'gliss' markings. Measure 15 has a rest.
- 中阮:** Treble clef, 4/4 time. Measure 13 has a rest. Measure 14 has a chordal accompaniment marked *mf*. Measure 15 has a rest.
- 大阮:** Bass clef, 4/4 time. Measure 13 has a rest. Measure 14 has a chordal accompaniment marked *mf*. Measure 15 has a rest.
- 古箏:** Treble and Bass clefs, 4/4 time. Measure 13 has a rest. Measure 14 has a melodic line with 'gliss' markings. Measure 15 has a rest.
- 碰鈴:** Percussion staff, 4/4 time. Measure 13 has a rest. Measure 14 has a rhythmic pattern marked *f*. Measure 15 has a rest.
- 高胡, 二胡:** Treble clef, 4/4 time. Measure 13 has a rest. Measure 14 has a chordal accompaniment marked *fff*. Measure 15 has a melodic line marked *f*.
- 中胡:** Treble clef, 4/4 time. Measure 13 has a rest. Measure 14 has a melodic line marked *f*. Measure 15 has a rest.
- 革胡:** Bass clef, 4/4 time. Measure 13 has a rest. Measure 14 has a melodic line marked *f* and 'arco'. Measure 15 has a rest.
- 倍革:** Bass clef, 4/4 time. Measure 13 has a rest. Measure 14 has a melodic line marked *f*. Measure 15 has a rest.

mm.19-20 導奏再現 mm.1-4，成為標明音樂段落的線索，至此第一段發展完成，開始進入從 b 句發展出來的第二大段。

㉒段與 mm.16-18 類似都以笙為主要旋律樂器，兩部笙仍以近乎平行的方式運動，持續營造片狀音響，主奏笙以呼舌技巧演奏，音響效果矇矓。笛子在笙主旋律長音時以演奏插句，其演奏手法與㉑mm.12-15 相同。（譜例 44）伴奏樂器除了柳琴、琵琶、揚琴、中阮、大阮的琶音外，弓弦樂器也全部以撥絃方式演奏，胡琴組也以點描手法配置。打擊樂器方面除了前面就使用過的雲鑼外，添加了川鑼。川鑼與常用於「現代國樂」合奏的京大鑼相比音頻較低音色也較柔和，中頻的金屬音彷彿深夜裡窗外傳來隱微的打更聲，接續而來 m.30 的小堂鼓輪音漸強呈現出內心激動的情感，在 m.30 第四拍上笙與笛子形成了「GABDE」五聲音階的縱向和聲，預示了下一個段落將從 G 調式發展。（譜例 44）

譜例 44 《想親親》 mm.19-27



㉓是本樂章一個精彩的段落，本段落使用了 GABDE 與 CDEGA 兩個不同宮的旋律分別以弦樂及彈撥演奏，配器上逐步增厚，至 m39 彈撥的旋律向弦樂的 G 宮靠攏並與之相呼應，音量推高進入下一個段落。mm.31-38 二胡將 mm.5-12 的主旋律移至 G 調式演出，並逐步加入中胡、革胡、低革等低音弓弦樂器，除了擴大音域外也使得織體線條豐富。m.33 彈撥樂演奏的旋律將 mm.16-18 「A-G-E-D」顛倒過來發展，同時在配器音域上與胡琴先高後低的手法相對，改以低音彈撥樂器三絃、古箏、中阮、大阮先行演奏，m.35 再加入中高音的琵琶、柳琴、揚琴等樂器演奏相同的旋律，m.37 進入本段第一次高潮，音域上彈撥達到最高音 c3，而低革胡則進入最低音 F3，由 F 音不管對 G 宮還是 C 宮來說

都屬於偏音，因此營造出不安定的音響與衝突感。m.38 低革回到 G，和聲衝突逐漸化解旋律亦下行放鬆。（譜例 45）

譜例 45 《想親親》 mm.31-38

m.39 高胡、中胡加入二胡的主旋律線，彈撥轉到 G 宮，其角色原與弓弦樂器較為對立的對位線條，此處則成為與胡琴旋律相呼應的插句。m.41 音樂突弱至「ppp」，然後 m.42 第四拍漸強到「fff」，達到本樂章最激動的高潮點。（譜例 46）

譜例 46 《想親親》 mm.37-41

④是本樂章的最末段，mm.43-52 再現 mm.5-12 的主題，在配器上，再現時的伴奏配器更加豐富，彷彿象徵有情人成眷屬後人生更為豐美。在 mm.51-52 笙與笛子共同組成 C-A-C 的旋律線，作為 m50 旋律句尾的回聲，兩者相呼應、在旋律音色上創造了變化。（譜例 47）最末 m.53-55 以彈撥自然泛音、流水效果營造出夢幻的音效，（譜例 48）使樂曲的結尾彷彿電影一般鏡頭逐漸拉遠模糊最終光影搖曳消失於夜晚之中。

譜例 47 《想親親》 mm.49-53

譜例 48 《想親親》 m.55

四、《石板腰鼓》

本樂章由多個不同主題的段落串連而成，屬於多段歌謠式的結構，當中的音樂幾乎都由引子《腳夫調》中取材發展而來。各段中的動機旋律也經常交互重疊，從而加強了整體的聯繫感。

表 10 《石板腰鼓》版本比較

段落	小節數	速度表情	小節分句	調性/調式	段落註記
引子	1-12	慢，磅礴	1-12(12)	C 徵或 G 宮	導奏

		地			
①	13-18	極快板， 興奮地	13-18(6)	G 宮	A 段
②	19-30		19-24(6)	C 宮	
			25-30(6)		
③	31-42		31-37(7)	C 宮	B 段
			38-42(5)		
④	43-56		急板	43-50(8)	
		51-56(6)			
⑤	57-72	57-60			
		61-72(12)			
⑥	73-74	漸快-突慢-漸快-即興	C 宮		即興段
⑦	75-95	行板，喜 洋洋	75-84(10)	C 宮	C 段
			85-95(11)		
⑧	96-104		96-101(6)	G 宮	
		Rit	102-104(3)		
⑨	105-118	極快板	105-114(10)	C 宮	A'段
)		
		Rit.	115-116(2)		
		行板	117-118(2)	C 角	結尾句

mm.1-12，此段為第一樂章 m.54 嗩吶《腳夫調》之變奏，以 GACD 四個音為主要骨幹。管樂笛、嗩吶、管奏出主旋律，笙組以兩組四度堆疊的音型，奏出襯底的和聲，打擊樂鈸、鼓在主旋律長音處演奏充滿附點與切分的節奏，為樂

團與擊樂的對位。m.7 開始彈撥樂器與弓弦樂器加入伴奏，豐富了整體的音色與音量，使樂曲表情瞬間更熱鬧豐富。這個段落的中旋律 b 發展為 B 段的旋律，動機 s 成為 A 段的動機，動機 z 在 C 段出現。（譜例 49）

譜例 49 《石板腰鼓》 mm.1-13

① mm.13-18 胡琴先奏出無窮動的快速十六分音群作為基調，其主軸為 G 宮五聲音階，D-E-G 為骨幹，當中的動機 t 之後發展為 C 段的主題旋律。（譜例 50）

譜例 50 《石板腰鼓》 mm.15-18

m.15 開始革胡、低革胡加入，以 D-A-B-F 組合，主要由 D-A 及 B-F 這兩組四度跳進下行組合而成，這個音型來自動機 s，由於 B-F 為增四度且 F 音亦不在胡琴所建立起的 G 宮五聲音階上，聽覺上革胡、低革胡的音高效果便被節奏效果取代（譜例 50）。這裏產生的節奏效果預示了②的動機節奏。此外革胡、低革胡所造成類似打擊樂的節奏效果與大鼓的不規則節奏相結合，使得本段的節奏律動呈現不規整的狀態，營造出跳動無法捉摸的感覺。

②分為兩部份。mm.19-24 音樂織體分為四組。第一組為胡琴，繼承了前段的無窮動音型，僅在調性上轉到 C 宮五聲音階，mm.23-24 胡琴使用音型模進方式往極高音移動。第二組是革胡、低革胡，亦延續①的 D-A-B-F 跳進模式，並與排鼓同步結合。第三組是彈撥樂與笙組，以 m.15 的革胡、低革胡的音型，運

用 A-D-G 的五聲音階音作為本段的主旋律，與革胡組形成了聲部對話的現象。
 第四組是笛子的上滑音效。（譜例 51）

譜例 51 《石板腰鼓》 mm.19-22

mm.25-28 胡琴在極高音上延續前面的快速音群音型與節奏，革胡、低革胡以 D-E-G-A 為骨幹加入快速音群的演奏，琵琶、柳琴、中阮、大阮也以上滑音效結合，成為此快速十六分音符群組的一部分。主旋律線為管樂、古箏、揚琴，以 D-E-G 為主。（譜例 52）

譜例 52 《石板腰鼓》 mm.25-30

mm.29-30 以排鼓作為貫穿，其餘樂器以「噪音」而非「樂音」演奏，僅革胡、低革以 E-G 演奏，整體形成了類似擊樂過門橋段的效果。樂曲反覆至 m.19，在 m28 後跳過先前的過門段，接到[3]。

[3]以管樂作為主旋律群組，mm.31-37 主旋律為 C-D-E-F-G-A-B^b，屬 C 宮七聲燕樂音階帶有秦腔系統特有的苦音²⁶⁰色彩（譜例 53），m.38-42 回歸歡音系統的五聲音階 G-A-B-D-E。mm.31-42 彈撥與革胡組共同延續[2]的旋律主題，胡琴組則以 D-E 大七度為骨幹奏出滑音音效。（譜例 54）擊樂部份，m.37 排鼓加入、m.41 鈸加入，配合整體漸強，將樂曲情緒推高，進入擊樂段落。

譜例 53 《石板腰鼓》mm.31-37 管樂

譜例 54 《石板腰鼓》mm.31-37

[4]、[5]為急板，為打擊樂器——鼓、鈸與人聲的結合。人聲為「hei」、「zo」、「ji」等音節，鈸有開擊與悶擊，鼓有鼓面、鼓邊兩種音色；人聲與鈸的節奏型態較為規整，鼓樂則刻意營造非常規或切分音型態的重音效果，形成節奏上的對位。節奏的交錯烘托出腰鼓隊繽紛豐富的場面，強化了民間色彩。

[6]持續以打擊樂器為主軸。m.73 首先承接了前段的能量，在第一個音以極強的重音承接後退到「ppp」，然後在鈸兩次漸強漸弱之後推向「fff」，（譜例 55）

²⁶⁰ 指旋律中的 bB。有關苦音音階，以 C 調約可視為 CDEFGAbB（然傳統中並不是十二平均律上的 bB），參考王正強，《秦腔音樂概論》。（北京：人民音樂出版社，1995），208-212。

進入 m.74 管樂旋律，以七度大跳、裝飾音強化線條的扭動與詼諧感。彈撥聲部掃絃演奏 C 宮五聲音階、胡琴奏滑音音效、革胡組空絃撥奏，這些樂器與鼓、鈸共同形成打擊樂器的節奏聲響，加上人聲的音效，經過七次反覆之後，以即興的方式演奏使音響效果繽紛混雜，音量也推向高點，節慶場合人聲鼎沸的景像躍然眼前。（譜例 56）

譜例 55 《石板腰鼓》m.73

譜例 56 《石板腰鼓》m.74

7 mm. 75-78 先以笙、中阮、大阮、革胡、低革胡演出模擬行進的節奏，笙的傳統和聲與其餘樂器的空絃音使得氣勢十分宏大。（譜例 57）m.77 琵琶、柳琴、揚琴、三絃、古箏、中胡加入，以固定音型成爲 m.94 以前整個段落的襯底。（譜例 58）

譜例 57 《石板腰鼓》 mm.75-76

譜例 58 《石板腰鼓》 mm.77-78

m.79 開始，高胡與二胡、革胡組、管樂以前述固定音型為底，形成三條對位線。高胡與二胡旋律由□動機 t 發展而來，管樂旋律為引子的動機 s 的反向並結合北方管樂花舌、滑音、剝舌的技巧，這兩條旋律線誇張的音程跳進、滑音與切分節奏，處理的活潑生動同時突出了一般人對陝北音樂的印象。此外革胡組的上行音階不時穿插其中，忽隱忽現彷彿隊伍變化中穿引的「傘頭」。整體來看，這個段落拼貼出聽覺中的畫面感。（譜例 59）

譜例 59 《石板腰鼓》 mm.78-83

m.92 開始大鈸磨擦漸強，m.95 琵琶、柳琴、三絃、中阮、大阮、革胡、低革胡齊奏，為進入㉔準備。整個㉔以 C 宮五聲音階為主軸，少量使用 F 或 B^b 等偏音，但是 m.95 卻只用這兩個偏音來構成，使得音樂進行到此充滿了一種音響上的奇異感。

㉔mm.96-102 胡琴全組再次奏出 mm.78-86 的高胡、二胡旋律，管樂將此旋律平行移至 G 宮上演奏，形成了一個完全平行的主旋律組，彈撥、革胡、低革胡為同一組伴奏，打擊樂鼓與鈸構成了另一組型態的伴奏。（譜例 60）m.103 漸慢之後 m.104 人聲「hei」之後，進入㉕的快板。

譜例 60 《石板腰鼓》 mm.96-104

⑨再現②中胡琴的快速音群以及彈撥組、革胡組、打擊組的旋律音型、節奏，管樂發展自⑦的高胡二胡動機音型（亦為動機 t）。（譜例 61）m.111 打擊樂器的加入將音樂持續推向高潮，mm.115-116 兩小節漸慢將音樂張力加大，（譜例 62）mm.117-118 樂團以齊奏方式演奏動機 t，樂團在最後集體向最高音滑奏並以人聲「hei」及鼓樂與第一樂章開頭形成呼應，結束全曲（譜例 63）。

譜例 61 《石板腰鼓》 mm.105-108

譜例 62 《石板腰鼓》 mm.111-116

譜例 63 《石板腰鼓》 mm.117-118

樂團齊奏

fff

fff

人聲

hei

大鼓

大鈸
京鑼

(悶擊)



第三節、中西新舊具體交會

從上個世紀的 70 年代末、80 年代初，一批年輕的中國作曲家即開始認真研究那些一度被排斥為「形式主義、胡鬧，與中國音樂相去甚遠，不符合中國國情」的西方現代音樂，並認識到這些與西方現代經濟和科學技術發展密切相關的西方現代音樂思潮和多元化的現代音樂創作理論、實踐，不僅可以與中華民族音樂相通，而且從某些層面看，甚至比西方古典音樂理論與中國音樂的關係還更近些。²⁶¹

李西安在《中國音樂結構分析概論》一書中，提出許多中國當代音樂家，用不同於以往的眼光重新審視中國傳統與西方現代音樂，重新探索新的可能性。雖說中西的結合已非同一遭，然而這一次顯然音樂家們的野心更大，他們不只要結合中西，更希望能夠找到兩者之間共通的語彙。西方「現代音樂」對中國當代「新音樂」的主要影響主要在下面幾個方向上：

對音樂構成要素重新認識、對多樣化節奏的強烈興趣、新音響觀念的建立和對新音色的開發、音樂秩序的變更、新音樂體裁觀念的部段湧現。²⁶²

除了西方「現代音樂」的影響，當代中國音樂家普遍來說具有強烈的尋根觀，有意識的探索傳統重新包裝為現代的各種可能，因此我們可以在中國的「現代音樂」中發現強烈的中國色彩，主要有以下面貌：

表現中國歷史、宗教、哲學思想的現代音樂作品；表現中國獨特的民俗民風和現代中國人的尋根意識；中國文人文化精神在現代音樂中的體現；直接反映現代中國人精神風貌的作品。²⁶³

²⁶¹ 李西安，《中國音樂結構分析概論》，（北京：中央音樂學院出版社，2004），434。

²⁶² 李西安，《中國音樂結構分析概論》，（北京：中央音樂學院出版社，2004），436-9。

²⁶³ 李西安，《中國音樂結構分析概論》，（北京：中央音樂學院出版社，2004），439-450。

在西方前衛的現代音樂與傳統中國的音樂之中，非常有趣的產生了一些共通點。從前可能被視為落後的、沒有發展性的中國傳統，在新一波的衝擊下居然成爲具有現代性的前衛元素，而一些以往慣用的傳統手法，也在有意識的觀照下被賦予了創新的意涵。從前兩節的討論中，呈現出《西北組曲》以傳統爲基礎進行再造。本節主要參考李西安研究「西方『現代音樂』概念在中國新音樂創作中呈現的中國特色」架構，探討《西北組曲》如何在悠遊於西方現代前衛與中國古典傳統之中。

一、旋律語言的更新

西方「現代音樂」講求對旋律語言的更新，企圖使用更多的手法來開發旋律寫作的可能。在《西北組曲》中運用了大量民間音樂的概念來豐富旋律，產生了充滿新意的民間風格旋律線。

（一）對民族民間音樂素材的多方位開發

《西北組曲》四個樂章中除了第一樂章直接引用民歌，其他三個樂章的旋律多來自作曲家對民間音樂的消理解，創造出具有民間韻味的旋律。譬如《石板腰鼓》m.77 的旋律，運用陝北民間音樂中大跳的旋法以及切分節奏，誇張頻繁的跳進同時削減了旋律的歌唱性，創作出兼具傳統色彩與現代趣味的旋律。（譜例 59）

（二）吸收唱腔的微分性旋律

陝北民歌唱腔中，常見上行甩腔或下行重滑音的唱法，譚盾吸收了這些特色，在自創的旋律線中營造出民歌唱腔。譬如在《老天爺下甘雨》中，運用了上行甩腔來寫作唢吶的對旋律（譜例 64），甩腔不僅充滿民間韻味，同時也戲劇性

地表達出對天祈雨的吶喊；《鬧洞房》中 mm.13-18（譜例 31）、mm.27-30（譜例 33）大量運用八度下行重滑音來模擬民歌唱法，充分使旋律活潑起來。

譜例 64 《老天爺下甘雨》mm.60-64



（三）對特色音調的抽象和概括

在《石板腰鼓》中 mm.31-37、m.83 的 B^b（譜例 54、譜例 59）是利用了陝北秦腔中特色音苦音。這個音的出現使得音樂瞬間出現了極強烈的陝北風格，同時也瞬間使旋律出現了色彩的明暗變化。

二、多聲觀念更新：現代多聲技術中的中國風格

（一）模擬民間音樂的直覺音響

「現代音樂」的不協和音響概念，相當適合表現出民間器樂音高不一的特色或吹打樂的音響，另外「現代音樂」開放的多聲織體觀點也十分適合模擬民間支聲效果。以《老天爺下甘雨》mm.15-16 小節來看，管樂器中噴呐奏出小七度大跳音程，其餘聲部演奏大七度獲轉位小二度上，這樣的音程設計造成「現代音樂」式的衝突感，但是也同時表現出民間吹打音樂中眾多管樂器音律不整齊的印象。（譜例 11）在《老天爺下甘雨》及《石板腰鼓》中都強調要多人奏鼓、鈸，筆者認為作曲家這樣設計的目的，展現多人演奏的視覺性以與傳統民間吹打多人演奏進行連結，強化了音樂演奏的「劇場性」，同時在音響上，多重的鼓、鈸同時演奏勢必產生音高混雜的現象，使得演奏更接近民間吹打的音響效果。

另一個很有趣的是《老天爺下甘雨》mm.87-54「碰鈴兩人奏」，這裡偷偷借用了吹打樂中一種樂器多人同奏的概念，使得這小型金屬擊樂產生了高頻共振的微妙效果。這樣的作法目的不在模擬民間音響，但卻是從民間音樂中得來的小小靈感。

（二）民間音樂中的和音效果

在中國民間音樂中，有平行和絃演奏的習慣。譬如笙的配音就是以平行的五度來構成，另外像蘆笙樂隊不但每把蘆笙都演奏配音，不同的聲在音律上也不整齊。平行和絃及平行多調性旋律在《西北組曲》中也都有表現。《石板腰鼓》mm.96-103 小節，嗩吶與胡琴就是五度平行調旋律齊奏（譜例 60）。

《想親親》中也利用了類似的平行手法，利用不完全平行的線條件構出片狀的旋律，如 mm.13-15 高胡與二胡、中胡與革胡以及 mm.16-19 兩部笙的寫作（譜例 43）。

（三）具有中國風格的調性模糊音響

《想親親》這個樂章的引子，其音響效果讓人印象深刻。首先，作曲家利用「#D -#G-#C」為骨幹的升 C 音階與 C 大調音階碰撞，在聽覺上形成無調性的音堆，但是在配器上，作曲家用高胡與低革胡形成了一個五度的「G-C」動機，此外還有琵琶以自然泛音演奏下行和絃「A-E-D-A」、雲鑼演奏上行分解和絃「D-A-C-G」、古箏拂水手法，後四者構成了「C-D-E-G-A」的中國五聲音階，此外琵琶與雲鑼的和絃是以四度以及五度為跳進框架，悄悄的隱藏了陝北旋律的旋法框架特色。這些音的綜合，使得第三樂章前四個小節得調性模糊現象具備了「現代音樂」與「中國音樂」的雙重印象。（譜例 41）

三、開發既有樂器的可能性

(一) 化缺陷為表現：音色的開發、利用

《石板腰鼓》mm.23-30，胡琴運用了極高音快速連續十六分音符以及弓杆敲擊琴統的演奏法。胡琴樂器類樂器在高把位時，經常因為發聲音高難以確實表現的問題，高把位時不但按音容易不準同時運弓要拉出飽滿的音色也很需要功力，作曲家在這裡放棄了對固定音高的執著，藉由胡琴類尖銳的高頻烘托出該段熱鬧非凡的情調，可說效果十足。（譜例 52）同樣的手法在《老天爺下甘雨》mm.29-34 也有，這裡結合了高頻震音創造出類似打擊樂的節奏聲響。（譜例 14）

(二) 從「演奏法」出發

《西北組曲》中有一些特殊的和聲音效，他的寫作是利用各種樂器的定絃與演奏法的結合。這樣的寫作思考邏輯促使了作曲家做出唯有「中國樂器」才能表現的聲音效果，從「演奏法」出發的想法亦別緻有趣。譬如《石板腰鼓》mm.25-30 琵琶、柳琴、中阮、大阮的和弦使用樂器第二品的位置進行手指平行滑音與掃絃創造了亂音效果。（譜例 52）

《想親親》mm.53-55 利用彈撥樂器左手平指來演奏琵琶的第四泛音（第 5 相或第 18 品），柳琴、中阮、大阮的第二泛音，這裡自然泛音的使用不但易於演奏，發聲音色完整，同時「G- A - D -E」構成了一個陝北四聲音階。（譜例 48）

《鬧洞房》最末一個音，高胡二胡中胡以外絃空絃相距一個全音的位置為起點下滑到極高音，這個演奏手法製造了一種與任何和聲理論都不相關的和聲音效。（譜例 40）

四、中國節奏與現代音樂節奏的廣泛結合

(一) 速度與節奏的彈性、隨機性

在中國音樂中對於節奏或速度，經常存在與西方古典音樂不同的取向，譬如「散板」的概念或是密集而誇張的速度變化，從而營造出「即興」的興味。例如《石板腰鼓》m.74 小節進行的七次漸快進入即興的手法，表現出「現代音樂」的隨機性質以及傳統民間音樂的自由性。（譜例 56）

此外在《老天爺下甘雨》mm.6-14，鼓的節奏雖然是紀錄在規整的 4/4 拍小節中，但是就聽覺觀察，其效果乃對民歌原生性自由節拍的模擬。（譜例 9、譜例 10）

(二) 變節拍或節奏節拍對位

在中國傳統音樂中，其實有許多對不規整節拍的運用，譬如河北民歌《小白菜》可以分析成「3/4+2/4」的節奏型態，新疆音樂中也有被稱為「托卡」的增盈節拍，朝鮮族「長短」的韻律型節拍，此外還有像傳統吹打中「金橄欖」、「魚合八」這種數列型的節拍，²⁶⁴戲曲鑼鼓中也不乏各種節拍的轉換。《石板腰鼓》的打擊段在 m.73 鼓樂就跳脫了規整的節拍概念。（譜例 65）

譜例 65 《石板腰鼓》m.43 與 m.73 打擊節奏

大鼓 (43)

大鼓 (73)

²⁶⁴ 李西安，《中國音樂結構分析概論》，（北京：中央音樂學院出版社，2004），55-58。

在中國音樂裡具有「節拍對位」的概念，常見於所謂「放輪」、「甩穗子」、「搖板」、「剝板」、「緊拉慢唱」等「散放」²⁶⁵的音樂型態中，通常是一組固定的節拍、音型最襯底，作為擔任主角的器樂或是戲曲演員自由發揮的背景。前述《石板腰鼓》m.73 利用不規整節拍反覆出現來當成固定的襯底，鈸則在指揮的控制下以自由的速度、音色、音量表現，這是將傳統散放的音樂概念用在非樂音的打擊樂上。（譜例 55）此外如《石板腰鼓》m.78 開始的模擬秧歌音樂的樂段，由彈撥組音色為主首先進入第一組，與以高音拉弦樂為「應答」的第二組縱向結合，採用不同的秧歌節奏律動，正像是秧歌隊各顯身手的現場寫照。此外還有類似西北「二人台」中笛子「湊趣」的第三個層次的音響節奏加入，使三者縱向疊置型成節奏音錯落關係，不僅使音樂獲得了音色對比，還強化了樂組間此起彼伏的節奏律動對位，增強了秧歌舞的動感。²⁶⁶（譜例 59）

五、開放的曲式結構觀

西方「現代音樂」對於音樂的曲式結構方式，呈現較古典音樂更為開放的觀念，主了旋律主題、和聲配置的曲式觀念外，有了更多的可能性。中國音樂在曲式結構上原本就與西方的結構觀點有很多差異。在當代中國音樂家更積極尋求傳統觀點的曲式結構方式，例如運用中國慣有的「速度」及「音色」佈局概念。

《石板腰鼓》引子速度為中板，之後①到③m.37 為止，主要的旋律在聽覺上仍屬行板的感覺，mm.38-42 開始旋律音符變得密集，之後進到打擊段，音樂在節奏的對位上呈現活潑的氛圍，④進入即興喧鬧的震天價響的音效。這一整個音樂結構的鋪排，恰恰是民間吹打音樂中「穩——俏——鬧」的佈局。《老天爺下甘雨》中呈現的速度佈局「散——慢——緊——散——中——散」則源自傳統文人音樂中的散化速度結構觀，整個樂章的連綴邏輯是故事性的。

²⁶⁵ 「散放」一辭見為李西安總結此類型節奏對位所用，見李西安，《中國音樂結構分析概論》，（北京：中央音樂學院出版社，2004），51。

²⁶⁶ 李西安，《中國音樂結構分析概論》，（北京：中央音樂學院出版社，2004），490-1。

《想親親》在音樂的結構上也很特殊，他運用了類似「合頭」的段落概念，藉著「Sol-Do」五度下行的音型，來作為段落的主要區分標點。（參考第三章第一節（三）想親親的分析）



小結

在第一章時筆者曾引述下列評論：

譚盾極擅長表現國樂配器的不同特色，而能將打擊樂、吹奏樂器及弦樂的不同音色，利用先後的段落安排展現明顯的清晰度，充分發揮每種樂器的特色。²⁶⁷

精妙的當代音樂語言、生動的音色和音響組合...²⁶⁸

善用各種民族樂器的特性和長處，發出的音色堅實自然...善用中國主調音樂中最重要『音色合成』...既有管弦樂的規模也不脫傳統音樂的美感...一首百分之百的民樂創作！²⁶⁹

透過這一章的分析，可以觀察到作曲家具體的寫作策略。譚盾對中國樂器性能的深刻理解，使得「現代國樂團」這一組合能夠充分發揮性能。

中國樂器音色個性強烈，批評者往往認為這種不諧和的音色，是「現代國樂團」最大的弊病，因此認為樂團形式是「現代國樂」發展之路應當拋棄的。然而以《西北組曲》來看，這些各有特性的音色經過作曲家的安排調度之後，反而呈現出「音色」的多重層次，使得整體音響能達到新的平衡評價。這樣的成果，等於直接駁斥了中國樂器不能樂團合奏的說法。

譚盾對樂器性能具有深刻理解，對於中國與西方音樂的語言也有鑽研，《西北組曲》中就展現了他對現代音樂手法及中國傳統音樂消化整理的成果。中國傳統與西方現代音樂語言中有許多可以互通的觀點，《西北組曲》中經由人聲的運

²⁶⁷ 郭玉茹言。賴家寧，〈譚盾西北組曲氣勢大——北市國錄專輯馬水龍梆笛協奏曲首次以國樂版呈現〉1996

年1月25日，《聯合報》，台北，35版。

²⁶⁸ 《明月星輝——香港中樂團銀禧音樂會》，現代音像有限公司，2003年出版，閻惠昌指揮，香港中樂團。

²⁶⁹ 楊忠衡，〈台灣民樂錄音的里程碑——台北市國一次漂亮而成功的出擊〉，《北市國樂》，121：19。

用、旋律語言、多聲觀念、節奏觀、曲式結構、樂器使用等方面，表現了譚盾上對雙方的認識理解，這些創意雖非譚盾獨有，但他確實將他們都轉化為自己的音樂語言譜寫了出來。

以今天的眼光來看，《西北組曲》並非多麼前衛的作品，但是這個作品裡充分運用結合了中與西、傳統與現代的音樂元素，最重要的是，充分發揮了樂團的性能，這是這個作品的成功之處。



第五章、文本的相互映照

第一節、傳統素材與現代載體：從《黃土地》到

《西北組曲》的多重對話

一、傳統素材的不同運用：從趙季平到譚盾

舒巧根據電影《黃土地》創作了舞劇《黃土地》，編舞者換了作曲家也換了。從電影到舞劇，雖然述說的故事主題是類似的，然而在藝術表現方面兩者還是有各自的需求。兩位作曲家不同的風格，也就促使他們有了不同的位置。這裡筆者要透過電影與舞劇兩個文本展演核心特色特色的比較來呈現兩者間的主要差異，同時比較趙季平與譚盾這兩位直至今日都十分活躍的作曲家在創作《黃土地》配樂上的異同，探討舒巧為什麼選擇譚盾，他的選擇又說明了什麼？

電影《黃土地》對中國大陸電影界最大的衝擊，是他脫離了一般的敘事傳統，改成透過富有造型感染力的場面運動，作為情緒結構主要的藝術手段，²⁷⁰也就是利用愛森斯坦²⁷¹派的蒙太奇理論——利用鏡頭的對列和衝撞建構形式的表現性。²⁷²電影《黃土地》充分利用鏡頭來造成情節，畫面成為本片最重要的線索與特色。本片的畫面有兩大特色，首先是「大」，如張藝謀表示：

²⁷⁰ 韓小磊，〈《黃土地》的情緒結構—兼議該片的現代民族意識〉，《電影新作》，2（1985）：75-77。

²⁷¹ 愛森斯坦（Сергей Михайлович Эйзенштейн），蘇聯導演、電影理論家，德國裔猶太人。

²⁷² 蘇聯蒙太奇電影理論，基本上分為兩大派別，普多夫金派認為「蒙太奇是片斷的鍊合，這就成為一串鏈條，再成為『磚頭』。把磚頭安排成一個序列來闡明一個思想」，愛森斯坦派則認為「蒙太奇是一個衝突。從兩個假定因素的衝突中產生一個概念」。三十年代初中國電影由左翼領軍，帶有政治色彩地引進蒙太奇理論，由於實用的需求及蘇聯對愛森斯坦的政治批判，使得普多夫金派獲得宣傳，但文革結束後，第五代導演帶著反叛色彩，重拾這個愛森斯坦派這個曾被棄置的部份。中國在 1958 年發展記錄性藝術片運動，隨著文革文化專制主義帶來的電影「虛

表現天之廣漠，表現地之深厚，表現黃河之水一洩千里，表現民族精神自強不息，表現人們從原始蒙昧狀態中煥發出來的吶喊，表現從這黃色土地生發而出的蕩氣迴腸的歌聲。²⁷³

另外一個重要的特色，是影片的色彩十分單純，除了白、黃、紅、黑少見其他顏色，一方面是忠實地記錄陝北窯洞人家民間農家的色彩，另一方面也透過鏡頭的調度與畫面切割的美學，使得單調的色彩有了象徵意義。²⁷⁴

韓小磊提出，電影《黃土地》所選擇的表現手法，背後隱含了幾項啓示：

一、徹底的現代電影意識，突出表現在美學追求上的大膽，藝術獨創性的追索...

二、鮮明的現代民族意識，不以獵古獵奇、土風土調取悅觀眾，意在用現代歷史觀重新審和思考民族性的特徵，從古老的民族生活中探索現代民族精神的歷史源流，敢於接受與批判民族性中陳舊落後的東西...

三、本片不滿足於電影紀實性的追求，在電影的藝術假定性的領域裡探索，表現為寫實與寫意的追求。

四、現代電影意識與現代民族意識的綜合思考，同步探索。²⁷⁵

假」虛假現象，文革後產生的反思提供了移植巴贊紀實美學的環境，巴贊認為「電影本性是照相性延伸，其獨特魅力在於完整地再現未加修飾的現實。」，「反對以強烈主體意識介入電影素材處理」。雖然巴贊紀實美學在當時的移植重塑過、甚至是「誤讀」的，但確實提供長久以來服務政治為唯一、以政治為本質的中國電影界，重新思考「紀錄」的本質。羅藝軍，〈初版序言〉，《二十世紀中國電影理論文選一下》，羅藝軍（2003），1-38。

²⁷³ 張藝謀，〈《黃土地》攝影闡述〉，《二十世紀中國電影理論文選一下》，羅藝軍（2003），662-666，北京：中國電影出版社。

²⁷⁴ 黃曉陽，〈拍《黃土地》時張藝謀用「大」說服了陳凱歌〉，《現代快報》，A14版，2008年8月18日。

²⁷⁵ 韓小磊，〈《黃土地》的情緒結構—兼議該片的現代民族意識〉，《電影新作》，2（1985）：75-77。

從他所提出的內容，並對照電影，可以推論電影《黃土地》在作風上確實十分大膽的借用了就當時來看較為前衛的拍攝概念與方法，然而在使用前衛手法的同時，使用的元素反而都是傳統的、具有強烈地方色彩的。



電影《黃土地》建立了相當的知名度，獨特的視覺效果引發了舞劇《黃土地》的取材與模仿。劇情的繼承無須特別解說，從色彩來看，後者繼承了前者的配置設計，持續運用紅、黃、黑三種顏色來建構。電影中情結的建構依靠一個個切割開的鏡頭，將「景」陳列產生並行或衝突從而呈現意義，在舞劇中也繼承了這樣的敘事方式，只是在舞劇中除了場景的對立外，也同時

利用扭曲的肢體動作與優美的舞蹈形式，來形成對比性與衝突感。電影裡「祈雨」還有「腰鼓」這兩幕場景本身具有強大的表演性質，在改編成舞劇之後亦佔有重要的地位。無論在電影或是舞劇中，都充分展現了三個功能：大排場的視覺藝術享受、民間風土的再現、封建與人民覺醒力量（或者按照影片所提示的，受到共產黨光明啓迪）相互對抗的象徵性。

舞劇所使用的舞蹈程式與舞蹈語言，是理解這個作品內涵的一個重要符碼。八十年代初期，中國的舞劇在舞蹈性與戲劇性方面呈現了並陳的發展現象。舞蹈性重在舞蹈程式的呈現，強調表演動作的典雅；戲劇性著重舞蹈的語言敘事結構，強調心理的描寫。²⁷⁶文革之後舞劇的舞蹈型態開始擴展，除了原有的民族芭蕾

²⁷⁶ 參考于平，《中國現當代舞劇發展史綱要》，（北京：中國藝術研究院，2003）。

，也發展民族古典、少數民族、現代舞等舞蹈語言。²⁷⁷受到西方「現代舞」追求舞蹈敘事、抒情能力的影響，許多編舞家除了開始改變現有的舞蹈程式，力求發展舞蹈動作的語言性，劇本方面也開始改編表現主觀感受的當代文學或是現代電影作品，結合具「現代舞」的舞蹈語言來抒發編舞者的情感訴求。²⁷⁸從中國大陸前往香港擔任舞蹈總監的舒巧也是這一派的實踐者，²⁷⁹當時與舒巧合作指揮香港中樂團為舞劇伴奏的指揮關迺忠也曾表示舒巧十分迷戀於所謂「現代」。²⁸⁰《黃土地》上演後曾被譏動作不雅，²⁸¹也與他脫離傳統舞蹈程式、另創新的舞蹈語言而不被接受有關。

承前，雖然從畫面、情節來分析，舞劇對電影的模仿與繼承頗多，但電影《黃土地》將傳統的景拼貼，所使用的素材都是徹底民間而傳統的，其前衛之處在於陳列他們、取得意義的方式；舞劇《黃土地》則直接改變了舞蹈語言，使用了前衛的舞步並將舞蹈程式拆解，因此即便是使用了地方舞蹈的步法，呈現出的舞蹈動作也不見鮮明的傳統味。那麼音樂上又如何反應這樣的差異？對照趙季平與譚盾兩人為電影、舞劇所做的配樂，可以發現許多不同點。

關於電影配樂，趙季平在創作之前特地到陝北向安塞著名的民歌手賀玉堂請教，前往當地進行民歌采風。配合顧青採集民歌這條情節，趙季平整理、改編了多首民歌，正如第三章所討論過的，電影的情節緊緊依附著民歌這條線，為了在聲色兼備的電影中呈現這個主軸趙季平勢必得在配樂中使用民歌，然而他的電影配樂並不是將民歌作為增加情節真實感的點綴而已，而是真正用民歌來構成全片

²⁷⁷ 當時的「現代舞」其實與今天所說的現代舞恐怕還有一段距離。然而企圖脫離傳統上民族與芭蕾舞的限制，追求更豐富的表達語彙，仍有貢獻。

²⁷⁸ 當時的「現代舞」其實與今天所說的現代舞恐怕還有一段距離。然而企圖脫離傳統上民族與芭蕾舞的限制，追求更豐富的表達語彙，仍有貢獻。

²⁷⁹ 雖然舒巧本人可能不一定認為自己是所謂「搞現代舞」的，但是顯然普遍來說對他的評價，都認為他是「現代派」的追求者，從洪霽對舒巧舞劇結構以及舞蹈語言的分析也可以看出他在舞蹈上確實顯現出對現代感的嚮往。參考洪霽，〈舒巧的舞劇創作和舞蹈教學〉，《北京舞蹈學院學報》，3（2000）：15-29。

²⁸⁰ 訪談關迺忠，2009年6月11日。

²⁸¹ 訪談關迺忠，2009年6月11日。

配樂的主體。整個電影僅有主題曲《女兒歌》是趙季平的新創作，然而他全曲都使用民歌元素，不管怎麼聽都像是真正的地方民歌。全片的配樂聽起來都十分自然，他們幾乎都只在實際生活中真正有「聲音」才出現，促使了整片的寫實感更加強烈。然而翠巧送顧青離去時，趙季平爲了烘托氣氛使用了管弦樂團，是全片中氛圍最不協調的地方，管弦樂團與人聲寫得十分豐滿厚實，聽起來跟中國曲調的西方交響音樂沒什麼兩樣。²⁸²綜合全片配樂來看，趙季平十分擅長消化、再現傳統音樂，對於電影基調能充分理解，音樂與畫面的結合也掌控得宜。²⁸³通篇來看，趙季平用的音樂都是傳統的面貌，僅在前述管弦樂團處表現出他對華美的和聲音響的掌控力，從他其他的音樂作品裡也可以觀察到趙季平對西方古典和聲的使用。²⁸⁴參考他在1987年爲《紅高粱》所寫得配樂，兩相對照可以推論出趙季平在配樂的寫作上，並非走所謂前衛的路線，就算是在《紅高粱》裡用了二十支嗩吶四把笙的手法被說是超越常規，但是其音響卻都還是傳統面貌。

前文曾談到舒巧偏好具有前衛性質的舞蹈語言組合方式，那麼顯然趙季平的作法可能不夠前衛，而構思舞劇之際因緣巧合與舒巧一樣曾在國內受到「前衛」標籤的譚盾來到香港，兩人也就有了合作的契機。

譚盾爲舞劇創作配樂之前很顯然是曾經看過電影的，也因此他採用了《女兒歌》的詞在舞劇的主題歌曲之中²⁸⁵，但是他不使用曾在電影中使用過的民歌曲調，而改用了另一首「信天游」來作爲主題。譚盾爲舞劇所創作的音樂中，充分利用傳統器樂間的音色對比與不協和音程衝突感，襯托舞劇中支離、對比的舞蹈語言，筆者以爲他的配樂確實成功地烘托了舞劇。

²⁸² 趙季平，〈電影《黃土地》音樂創作札記〉，《人民音樂》，9（1985）：19-21。

²⁸³ 筆者提到的管弦樂團處算是他第一次爲電影配樂的小失誤，他本人爲此也很遺憾。趙季平，〈電影《黃土地》音樂創作札記〉，《人民音樂》，9（1985）：19-21。

²⁸⁴ 趙季平的作品，筆者接觸除了影視配樂，還有他的幾首「現代國樂團」作品，他的作品聲響總是十分豐滿，特別是弦樂的和聲非常漂亮、和諧、悅耳。

²⁸⁵ 參考本文第三章第二節。

趙季平與譚盾兩人的《黃土地》配樂作品，顯示出對音樂寫作全然不同的策略。雖然他們都藉由音樂表現陝西的地方色彩，也都從民歌當中取材運用，但是由於電影與舞劇的差異、兩人手法與觀念的不同，創作出各自風格的作品。筆者以為沒有優劣，他們共同呈現出當代多元審美觀並存的景象。

二、音樂的劇場與儀式：從譚盾到譚盾

《西北組曲》原先既然是舞劇配樂，這樣的先天身分對譚盾創作《西北組曲》有沒有什麼影響？舞劇影響所產生的現象，與譚盾自己本身的條件與選擇是否有關？《西北組曲》中是否又暗藏了日後譚盾創作的取向呢？

舞劇《黃土地》的音樂與舞蹈，相互緊密關聯並共同朝向民族傳統與現代語彙結合的目標前進。正如前文說明，舞劇《黃土地》中音樂與舞蹈、劇情緊密結合，音樂的烘托使得舞蹈與情節得到發展的依歸，而音樂也因此挾帶了豐富的戲劇性。舞劇的配樂具有劇場感似乎很合理，那麼《西北組曲》中是否持續帶有這種劇場的影響呢？

在《老天爺下甘雨》的前七小節中，譚盾透過人聲、低音弦樂長音的音量變化、鼓的離散節奏、大鑼的點綴等交錯營造出巨大的空間感，人聲「ha」及「chi」表現、演出了乾旱時人的喘息，景象躍然眼前。從 mm.1-28 這一段音樂，在舞劇中原是配合舞者的肢體動作與隊形變化的，但是當音樂被抽取出來沒有了舞蹈動作之後，鼓點節奏的不規則感被加強了，音樂也因此被強化了時間上的空間感。從 m.29 開始，音樂進入規整的 4/4 拍子，這裡吹管、勞動號子人聲與打擊樂的對位在舞劇中配合舞群隊形與動作而有互相呼應，抽離舞蹈之後，音樂仍在聽覺上有類似舞蹈此起彼落的呼應效果，讓人感覺好像透過音樂看到了黃土地上的勞動情景。mm.54-5 的嗩吶獨奏段，嗩吶透過低音線條的襯托，單單只是聽覺便彷彿是在一個大舞台上嗩吶獨白，若是在現場音樂會這種感覺就更強大了。《石板腰鼓》的打擊段更是直接產生了民間腰鼓隊就在眼前表演的劇場感，雖然這裡

的音響與舞劇中的腰鼓場景並不相同，但是先前腰鼓場景的寫作，應是後來「腰鼓」作為《西北組曲》最終章藝術靈感的來源。譚盾在《西北組曲》的音樂設計上，也可以觀察到他特意要在音樂中表現出劇場感。譬如第一樂章 mm.87-94 他指定要用兩個碰鈴演奏，第一樂章和第四樂章的鼓樂與鈸有多處都規定要三人以上同奏，創造了聲響的立體感，第四樂章七次重複進入即興演奏處也提供了指揮現場「表演」的機會。透過音樂，譚盾讓聲音產生了劇場式的情景想像。

除了從舞劇配樂中繼承下來的劇場感，《西北組曲》當中還有深刻的「儀式」性格。在《老天爺下甘雨》這一樂章中，勞動號子式的人聲喚起共同勞動的意象，除了可以詮釋為工作勞動以外，在此處對照音樂標題，更應該詮釋為眾人一起進行祈雨儀式的勞動狀態的摹寫。整個「祈雨」段落一直累積能量到嗩吶獨奏的地方，這一把嗩吶激昂的民歌旋律更彷彿咒語一般，召喚後面定音鼓所象徵的雷聲。整個音樂並非單單寫「老天爺下雨」，也不只有寫「祈雨」當下的「儀式」，而是描寫了一整個儀式過程——從儀式前的乾旱、儀式的進行到儀式後的景與情。此外在《石板腰鼓》裡「儀式」的性格也還是很明顯，首先以民歌為前導，接著堆疊表現主題，彷彿各路人馬逐漸聚集到廣場上，打擊樂段開始是儀式的主秀，成為整個歡慶節日的焦點，即興段落之後分成多層次的線條，描寫腰鼓隊伍一邊行進、一邊變換隊形。前者的「儀式」功能在於祭祀神明祈求回報，尖銳的音響有種森然的鬼氣，後者則呈現節慶的「儀式」，描寫整個慶典過程中連篇的表演場面。

綜合上述，《西北組曲》已經表現出日後在譚盾作品中幾項常見風格，例如音樂的劇場表演功能、在音樂表演中表現「儀式」等。譚盾從劇場經驗裡，從兒時對儀式的參與，造就他將劇場、儀式甚至是鬼氣運用在音樂作品中的藝術靈感，雖然《西北組曲》並不是一個陰森森的作品，但是譚盾個人的特色符碼還是在這個作品中顯現了。日後譚盾大量將劇場、儀式、鬼氣等特色用在自己的作品中

，《西北組曲》一邊表現了作曲家個人對傳統音樂元素的掌握能力，一方面也暗示作曲家「復魅」的發展傾向，將傳統根底與前衛語言綜合成爲他的重要標誌。



第二節、詮釋理念的具體表現：《西北組曲》與 指揮的對話

收錄《西北組曲》的有聲資料雖然數量頗多，然而目前完整收錄且正式出版的僅有三張，分別是 1996 年陳中申指揮台北市立國樂團錄製的《西北組曲》專輯、2002 年閻惠昌指揮香港中樂團錄製的《山水響》專輯、2007 年關迺忠與華夏民族樂團錄製的《詩經五首、西北組曲》專輯。在版本比較的部分除了選用上
述三張專輯外，筆者亦參考了《急管繁弦兵車行—陳澄雄與國立實驗國樂團》音樂會的錄影資料。²⁸⁶

關於版本的比較，筆者首先進行了土法煉鋼式的逐步對照。第二步筆者希望藉由比較的資料，來觀察不同指揮家對《西北組曲》在詮釋的方法、觀念以及呈現出的音樂結果之間現象與關聯。《西北組曲》被認為具有強烈的地方色彩，不同的指揮在表現「西北風」時，他們呈現出的風格是否因此出現一致性？又或者主要會表現出指揮家的個人風格？詮釋，掌握《西北組曲》地方色彩的能力與指揮的生活背景有關嗎？不是生長於西北的音樂家也能夠表現出西北味嗎？音樂家的藝術感受力如何與作品的地方色彩調合？

一、版本比較及其意義

根據同一份樂譜所演奏出來的音樂，隨著指揮、樂團不同都會表現出不同的音樂外觀，同樣的人員組合也會隨著場合或是其他因素導致不同結果。以音樂的表象來看，可能產生的相異部份有：速度、音量、音色、平衡、演奏法等等，有

²⁸⁶ 國立實驗國樂團九十年度經典系列音樂會《急管繁弦兵車行—陳澄雄與國立實驗國樂團》，2001 年 12 月 15 日。選用該資料的原因，乃因為陳澄雄為《西北組曲》的首演指揮，但首演並未留下影音資料，此處以陳澄雄相關的演出錄影來彌補。

時候指揮也會對原譜進行改動，可能的原因是作曲家有手誤，也或許是因為作曲家的設計不適切。

以下循四個樂章的脈絡，檢視其詮釋上的差異。

（一）《老天爺下甘雨》

在這個樂章裡，有許多指揮自由發揮的部份，諸如速度、音量、音色等。在整個《西北組曲》中，這個樂章呈現出最多指揮詮釋的差異，在許多演奏法或是配器上也有更動而與作曲家記譜不同。

樂器的更換是較明顯的變動，這個樂章中 m.54 小節的嗩吶獨奏在香港中樂團的版本中被改成管子。在舞劇中，這一段旋律是女聲獨唱配上管子獨奏，在《西北組曲》演出的眾多版本中，有些選擇使用嗩吶，有些選擇管，北京中央民族樂團曾經使用女聲獨唱這個樂段，當時譚盾勃然大怒，宣稱從今往後不願該團再演奏他的作品。²⁸⁷在大多數的演奏中，都還是以嗩吶來表現。本段獨奏在速度上是自由的，各個版本的演奏長度最多相差了 15 秒（北市國與華夏），差距極大。時間最長的北市國在這一段的詮釋上，對嗩吶的各種裝飾音、種下滑音或是甩腔的模仿都費盡苦心，做得十分誇張，對原生民歌的模仿意圖明顯效果也不錯，時間最短的華夏版本，演奏的方式就平板許多。考量嗩吶與管子來演奏這個部份，除了樂器的表現力（或是是否有適當的演奏樂手）是否適合該處的音樂情緒，另一個則是音響效果能否有良好表現。管子的音色與嗩吶相比，較不嘹亮，演奏起來經常都帶有哀淒的感覺，因此通常用來演奏較傷感蒼涼的樂段。譚盾在舞劇中選用管子與女聲搭配，但在《西北組曲》中卻選擇採用嗩吶，一方面由於嗩吶的音色音量可能與女聲爭鋒，管子與女聲就沒有這個問題，另一方面在樂團合奏

²⁸⁷ 訪談閻惠昌，2008 年 10 月 30 日。

當中管子獨奏的音量不一定能夠撐的起場面，因此音色音量可表現幅度都較大的噴吶，似乎就更有把握能夠表現出管子的「哀」同時也表現出高亢激昂的歌聲。

mm.32-33 與 mm.35-36，這裡以華夏民族樂團的演繹最不同，此處關迺忠在人聲之外又加上了胡琴的高音 G 演奏，在其他的演出或錄音版本中從未有這樣的處理方式。

人聲的使用部分，主要受到樂團團員的性別數量影響。北市國唱片指揮陳中申曾經表示，有人向他討論過為什麼要用女聲，他很無奈的表示「因為男性團員數量太少」。²⁸⁸《西北組曲》中如 hei、so 之類的人聲，都是以勞動號子的呼喊方式為基礎來寫作的，男聲較能表達出這種粗獷的感覺，在港中與華夏的版本中都只用男聲而刻意不用女聲，就是因為這兩個樂團在男性團員的絕對數量上都較北市國以及實驗多許多。這是現實環境所造就的詮釋差異，而非審美選擇的不同。

mm.78-80（譜例 71）還有 mm.84-85（譜例 73），除了華夏之外其餘版本都在演奏法上做了更動，顯示出指揮們對於演奏法是有某種「共識」的。前者的改變，主要是因為三個小節的琵琶音型一樣，可是獨獨 m.80 作曲家寫了與之前不同的演奏法，因此除了關迺忠外其他指揮都將演奏法統一改成了跟前面相同。後者的更改主要作用，是使得彈撥線條能透過輪音來顯現出來，按照原譜彈一下再此處的效用較低。mm.87-94（譜例 23）在港中及實驗的處理中，都選擇在反覆演奏的當次弱奏與前一次形成對比，作用是成為後面那段簡略的配器作緩衝的動作。

m.81 北市國版本中有一下揚琴異常的大聲。錄製唱片的要求是很高的，據陳中申所說為了錄製這首在當時算是難度頗高的樂曲，每一個組他都事先進行過精密的分組練習。²⁸⁹這一下失誤的出現，以及 m.99、m.101 革胡組演錯拍及《鬧

²⁸⁸ 訪談陳中申，2009 年 10 月 26 日。

²⁸⁹ 訪談陳中申，2009 年 10 月 26 日。

洞房》m.55 小節彈撥有人演奏法出錯（譜例 74），都顯示出當時這首曲子對台灣的職業樂團來說也是有相當的難度。《西北組曲》後來才真正廣為演出（特別是業餘團演出完整四樂章），或許也有現實技術的考量。

表 11 《老天爺下甘雨》版本比較

老天爺下甘雨					
		北市國	港中	華夏	實驗
①					
mm.1-4	革胡組 $p < f^{290}$	13''	11''	8''	8''
	革胡組 $f > p^{291}$	13''	14''	11''	10''
m.3	大鑼(與第一小結第一拍相距秒數)	19''	19''	14''	14''
mm.5-6	ha -大鼓 -chi ²⁹²	0'26" - '31" -0'34"	0'25" -0'30" -0'33"	1'19" -0'23" -0'27"	27'37" -27'41" -27'43"
	ha-大鼓 大鼓-chi	15" 3"	15" 3"	14" 4"	14" 2"
m.8	速度 ²⁹³	63	58	60	48
mm.9-10	大鼓節奏			改譜（譜例 66）	
m.14	鼓弱漸強			直接 f	
m.15	速度				56
	平衡	嗩吶音量及腹震音極為突出			
m.24	大鼓奏法			改譜（譜例 67）	
m.28	速度	Rit.	Rit.	無漸慢	無漸慢，動作加強第四拍後

²⁹⁰ 右欄為漸強過程的秒數。

²⁹¹ 右欄為漸弱過程的秒數。

²⁹² 右欄為譜面與錄音資料對應時間點。

²⁹³ 速度皆以四分音符為基準。

					半
m29	速度	66	60	72	60
m32-m33 m35-m36				胡琴演奏笛 子記譜音高	
②					
mm.37-45	由慢漸快	3'13"-3'28"	3'24"-3'43"	2'51"-3'13"	30'26"-30'46"
		15"	19"	22"	20"
	速度	80→169	80→144	72→104	72→120
		不 rit.	m44 poco rit.	m44 poco rit.	mm.43-44 rit.
		男聲先入， m.41 開始女 聲加入	mm.43-44 人 聲改八分音 符，只用男 聲(譜例 68)	只用男聲	男聲加女聲
m.45	速度	46	52	52	52
mm.51-53	古箏 ↘ ↗				僅此版本流水 演奏，m.51.3 與 m.53.1
m.54	嗩吶獨奏		管		
	第一句@	4'28"-4'42"	4'34"-4'52"	3'58"-4'07"	31'34"-31'46"
	-第二句	-4'56"	-5'09"	-4'28"	-31'59"
	-第三句	-5'06"	-5'19"	-4'36"	-32'08"
	-第四句 A	-5'09"	-5'23"	-4'39"	-32'10"
	-第四句 G	-5'17"	-5'36"	-4'44"	32'14"
	第一句	24"	18"	9"	12"
	第二句	14"	17"	21"	13"
	第三句	10"	10"	8"	9"
	第四句	11"	17"	8"	6"
		超哭腔			把第四句 A 作 為第三句 A 的 尾音換氣斷句 進 G(譜例 17)
	第四句 G	腹震	腹震，音拖 長		
m.59	定音鼓	5'36"-5'41"	5'47"-5'53"	4'58"-5'02"	32'28"-32'32"
		5"	6"	4"	4"
		最後四個強 音為 62 雙音			

		(譜例 69)			
③					
m.60	速度	66	58	52	72
mm.60-70	唢呐	尾音平收	尾音上滑收	尾音平收	尾音平收
mm.72-4	樂句	一整句	一整句	m.74.1-2 中間換氣	一整句
m.76	三絃(譜例 70)	更改演奏法	照原譜	更改演奏法	照原譜
④					
m.77	琵琶(譜例 71)			不滑用彈	
m.80	琵琶(譜例 71)	跟 m.79 一樣演奏法	跟 m.79 一樣演奏法	照譜	跟 m.79 一樣演奏法
m.81	節奏	第二拍改八分音符		改成長音	
m.81	揚琴 D	這一下異常的大聲			
m.83	笛子(譜例 72)				
mm.84-5	柳、揚、三、箏(譜例 73)	加輪音	加輪音	照譜	加輪音
⑤					
mm.87-94	表情	(無顯著差異)	反覆弱奏	(無顯著差異)	反覆弱奏
m.99 m101	革胡組	錯拍(譜例 74)			

譜例 66 《老天爺下甘雨》 mm.9-10

大鼓 (9) → 華夏 (9)

譜例 67 《老天爺下甘雨》，m.24

大鼓 (24) → 華夏 (24)

譜例 68 《老天爺下甘雨》，mm.43-44

大鼓

hei zo zo hei zo zo hei zo zo hei zo zo

hei zo zo hei zo zo hei zo zo hei zo zo

譜例 69 《老天爺下甘雨》，m.59

定音鼓

雙槌改爲雙音演奏處

譜例 70 《老天爺下甘雨》，m.76

原譜

三絃

華夏

譜例 71 《老天爺下甘雨》，mm.78-80

原譜

琵琶

華夏：取消滑音

除華夏皆改爲此法

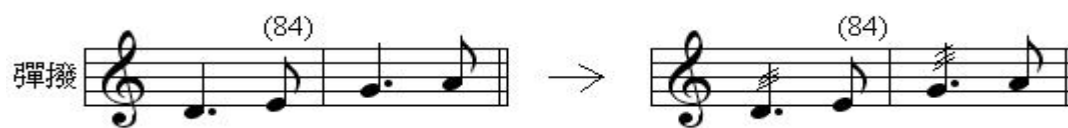
譜例 72 《老天爺下甘雨》，m.83

原譜

笛子

華夏

譜例 73 《老天爺下甘雨》，mm.84-85



譜例 74 《老天爺下甘雨》，mm.99-101

(二) 《鬧洞房》

這是一個幾乎是定速演奏的快板樂章，以北市國及華夏的演奏速度較快。筆者原先以為關迺忠曾為舞劇伴奏，因此在這個樂章的速度選擇上會較接近原來舞劇的速度，但是沒想到反而是閻惠昌指揮的港中以及陳澄雄指揮的實驗在速度上更接近原來的舞劇。北市國的版本一開始進去的速度就在 152 左右，雖然熱鬧的氣氛十足，但是隨著音樂進入□，也就是許多胡琴演奏者都「哀號」的段落之後，速度開始不穩定並且下降到約 144。速度與北市國較接近的華夏，整體則較為穩定。配合舞蹈的時候音樂無法太快，但是單純的音樂作品指揮在速度的選擇上就比較自由，而樂曲定名為《鬧洞房》，「鬧」一字難免讓人聯想到比較高速的演奏，然而胡琴滑音與許多快速指序若是速度過高在演奏過快可能也會影響樂句的清晰度。

這個樂章顯示出錄音時對聲部平衡要求的差異。以華夏的來看，擊樂的平衡常常有「超標」的表現，譬如 mm.1-12 大鈸蓋掉了其他金屬擊樂，m.43 小鈸音量突兀的大音色也受到影響；另外這個樂章中的「管」音量極大，與一般印象中的管差異很大，可見錄音當時特別強調了這一個聲部。

mm.53-60 除了實驗，其餘三個版本皆改動了譜上的演奏法。更動過後的演奏法，較原來的記譜更容易突顯出彈撥樂器的演奏特色，也使得這八個小節與前面胡琴作為主旋律的八個小節相比，具有較強的對比性，不但有音色的不同，更在線條的連、斷上有了相異的處理方式。m.40 小節

m.60 胡琴第三拍上，北市國與華夏的版本都出現了重音，港中與實驗則無。這裡的重音並非詮釋上的選擇，而是詮釋上的誤差。在演出中，這樣的十六分音符音群很容易加上不自覺重音，而如果演奏之前樂團速度不太穩定，這個現象就更難避免。這個地方雖然僅僅一瞬，卻表現出不同指揮對於細節精準度的要求。

mm.93-95 樂曲要結束前，四個版本都用了不同的詮釋方式，其中除了華夏不特別做出氣口，而用連貫的方式演奏，其他三個版本都有氣口，當中以港中作的最清楚。這裡顯示指揮個人的詮釋手法差異。關迺忠具有一氣喝成的連貫性，閻惠昌收束乾淨再下使得最後一個音效清楚明晰，也使得前面的滑音更明顯，陳中申企圖強化音效同時藉由連續演奏的小鼓造成串聯感，陳澄雄借由以前面的滑音作為預備拍的呼吸氣口強調音符速度之間的邏輯性。

表 12 《鬧洞房》版本比較

鬧洞房					
		北市國	港中	華夏	實驗
	平均速度 ²⁹⁴	145(速度極不穩)	132	143	129
引子					
mm.1-12	平衡	小鑼京鑼聲部最清楚		大鈸極強	
m.9	大軍鈸(譜例 75)		無三四拍		

²⁹⁴ 由於鬧洞房全首速度不變，此處演出平均速度採用計算方式得來，即「拍數/秒數*60=速度」。以至 m.93 第一拍為止的時間與拍數來計算，共 369 拍。因此市國版速度為 369/153*60=144.71=145，港中版本為 369/168*60=131.78=132，華夏版本為 369/155*60=142.84=143，實驗版本為 369/172*60=128.72=129

①					
mm.13-21	彈撥平衡	三絃與阮較突出	三絃與阮較突出	古箏突出，且加了很多重揉	三絃與阮較突出
m.17	胡琴（譜例 76）	照譜	弱奏	第四拍後半改成 A	照譜
mm.21-6	主旋律管與胡琴平衡	平衡	平衡	管明顯	平衡
m.26	胡琴滑音	清楚	清楚	最不清楚	極清楚
②					
m.40	革胡組第 2 拍	G	A	A	A
m.43	小鈸			爆音	
③					
mm.45-52	平衡			管明顯	
m.51	胡琴（譜例 77）	不斷	第 2 接 3 拍有呼吸	不斷	不斷
mm.53-60	彈撥演奏法（譜例 78）	更動	更動（同北市國）	更動（同北市國）	照譜
m.55	彈撥演奏法	3、4 拍有人不小心輪音			
m.60	胡琴第 3 拍	加了極明顯的重音	無重音	加了重音	無重音
④					
mm.61-6	笛子（譜例 79）	第 3 拍加了花舌	照譜	照譜	照譜
mm.61-9	彈撥平衡同 m.13-21	三絃與阮較突出	三絃與阮較突出	古箏突出，且加了很多重揉	三絃與阮較突出
m.65	胡琴同 m.17	照譜	弱奏	第四拍後半改成 A	照譜
mm.69-74	旋律平衡同 mm.21-6	平衡	平衡	管明顯	平衡
m.74	胡琴滑音同 m.26	清楚	清楚	最不清楚	極清楚
⑤					
m.88	革胡組第 2 拍同 m.40	G	A	A	A

mm.93-95	m.94 接 m.95的呼吸 氣口	滑音後收乾 淨，呼吸下 m.95，但小 鼓持續演奏 沒有氣口	滑音後收乾 淨，呼吸下 m.95	無氣口	利用滑音作 為 m.95 預 備拍的呼吸 氣口
----------	-------------------------	--	------------------------	-----	----------------------------------

譜例 75 《鬧洞房》 mm.9-10

譜例 76 《鬧洞房》 mm.15-18

譜例 77 《鬧洞房》 mm.51-52

譜例 78 《鬧洞房》 mm.53-60

譜例 79 《鬧洞房》 mm.61-62、m.64、m.66



(三) 《想親親》

這個樂章不論哪個指揮都處理的極其柔美，在詮釋方面港中的版本對於音樂中「fp」的表情非常著重，每一次都把握機會表現。閻惠昌曾經提到這個樂章「把女孩子那種嗲勁——西北地方的女孩子看似鄉村粗野，其實非常的柔，那種表情、感情、那種畫面是非常形象的勾勒在音樂裡。」這裡的「fp」就是對這種「嗲勁」的刻畫。此外 m.30 接 m.31 的部份，港中的詮釋方式再次映證了閻惠昌的話。市國的詮釋方式似乎有些過於直接，華夏與實驗的手法又太乾淨，但港中一方面收掉其他的聲音一方面留下古箏殘響，感覺更像情人害羞別過身去卻又悄悄回頭望一眼那樣。

③是一個非常豐富的段落，這個部份以港中在音量及音色的變化上最為細緻，非常刻意的雕琢出層次感，音樂推到最強時（m.42）唯一有將胡琴音量推到最高的版本也是版中，這個音量的高點對二胡來說已經是很高的把位音色較薄，如果要撐住最大的音量相當困難，此時高胡就非常的重要，此處的音響表現充分看出港中在高胡數量及音色上的優異。

華夏的版本對原譜進行了好幾個更動，mm.16-8、mm.23-30 多加了管一起演奏主旋律，mm.13-14 革胡改音。

表 13 《想親親》版本比較

想親親

		北市國	港中	華夏	實驗
	平均速度 ²⁹⁵	43	46	56	55
引子					
mm.5-12	笛子	fp 明顯	fp 明顯	fp 不明顯	fp 不明顯
m.11	笛子 (譜例 80)		改譜		
①					
mm.13-14	革胡 (譜例 81)			改譜	
mm.13-5	表情		強調譜上第一個音的重音，整體聽起來音量起伏較大		強調譜上第一個音的重音，整體聽起來音量起伏較大
mm.16-8	笙旋律	照譜	照譜	加入管	照譜
mm.16-8	中阮、大阮	照譜泛音演奏	照譜泛音演奏	改成實音演奏	照譜泛音演奏
②					
mm.23-30	笙旋律 (譜例 82)			加入管	
mm.23-30	表情	照譜，但陪襯的笛子表情起伏較突出	對比變化明顯	沒有 mf 接 mp 的對比，而是較平滑的進行表情變化	
m.30 接 m.31		直接接過去	留下古箏的殘響後呼吸再下	全部收乾淨後再下	收乾淨才下
③					
mm.31-8	表情	m.35 開始的音量就不太有變化了	從 ppp 到 ff 層層堆疊非常精細		
m.40	胡琴 4 拍後半 (譜例	加重	弱收傾向，為後面的	弱收傾向，為後面的	分割稍慢再起下句

²⁹⁵ 由於本樂章全首速度大致不變，此處演出平均速度採用計算方式得來，即「拍數/秒數*60=速度」。以至 m.50 第四拍為止的時間與拍數來計算，共 200 拍。因此北市國版速度為 $200/277*60=43.32=43$ ，港中版本為 $200/259*60=46.33=46$ ，華夏版本為 $200/216*60=55.56=56$ ，實驗版本為 $200/218*60=55.05=55$ 。

	83)		ppp 作準備	ppp 作準備	
m.42	高胡二胡漸強	不明顯	高胡明顯撐住音量	不明顯	不明顯
4					
m.43	高胡二胡長音	接續 m.42 的音量音色	快速的放鬆音色	接續 m.42 的音量音色	在 m.42 接 m.43 的呼吸時就已弱下
mm.43-4	曲笛 1、2 拍 (譜例 84)		改成 tr		
mm.50-2	笛、笙 (譜例 85)			把 m.51 提早到 m.50 第 3 拍演奏	強調笛-笙-笛-笙的銜接
m.54	琵琶、柳琴、揚琴音			取消	
m.55	開始(漸強) -強(漸弱) -收音	5'00 -5'08 -5'27	4'41 -4'45 -4'57	3'52 -4'04 (直接強漸弱)	42'49 -42'53 -43'14
	漸強 漸弱	8" 19"	4" 12"	12"	4" 21"

譜例 80 《想親親》，m.11

譜例 81 《想親親》，mm.13-14

譜例 82 《想親親》，mm.23-26

譜例 83 《想親親》，mm.39-41

譜例 84 《想親親》，mm.43-44

譜例 85 《想親親》，mm.50-53

(四) 《石板腰鼓》

這個樂章的詮釋上，華夏有幾個與其他版本都很不一樣的地方，刪減了打擊段中 mm.43-70，及 m.104 增加了器樂的尖銳音效來陪襯人聲，在 m.74 即興的部分，華夏的版本進行了很多次的強弱變化，最後更以十分明顯的集體漸強來進入下一樂段。後兩者都是屬於音樂中較自由的段落，關迺忠的處理著重加強音樂在音量上的張力，以 m.104 來看筆者認為他所作的添加是十分有效的，因為單純的

人聲長喊在這個接近樂曲結尾的高潮段落，很容易使音樂冷卻下來，這些亂音的音效有效的使得整體音響更豐富以承接從前面延伸過來的能量。華夏版本還刪除了 m.117 的滑音以及 m.118 最後的半拍，雖然這樣讓音樂整齊的在一個正拍上結束，但是似乎卻削減了後半拍所帶來的幽默感。

m.13 與 m.19 北市國跟港中都多加了一下人聲，使得音樂更為振奮。此外在 mm.111-115，港中也增加了人聲，加強氣氛的推進。比較四個版本，整體看來可以發現北市國與港中很重視人聲的表現，譬如人聲音節的重音都有強調。

m.74 固定節奏音型重複七次，以港中的速度張力最大，華夏承接 mm.71-2 的打擊鼓樂速度，直接從快板加速，實驗的版本則幾乎是定速的。

表 14 《石板腰鼓》版本比較

石板腰鼓					
		北市國	港中	華夏	實驗
引子					
	平均速度	67	60	60	60
m.12		rit.後呼吸再起下段	rit.後呼吸再起下段	rit.後不呼吸再起下段	稍慢，以第4拍後半做為預備拍
①					
	平均速度 ²⁹⁶	152	148	152	140
m.13	第1拍	加人聲 hei	加人聲 hei		
mm.13-8	大鼓			非常大聲	
m.19	第1拍	加人聲 hei	加人聲 hei		
②					
③					
④					
mm.43-56	人聲	強調 zo 與 ji 兩個音節	強調 zo 與 ji 兩個音節	刪除	
⑤					
mm.57-72					

²⁹⁶ 這裡的平均速度是指 mm.13-42，即段落①、②、③的平均速度，計算內容分別為：北市國 $160/63*60=152$ ，港中版本為 $160/65*60=148$ ，華夏版本為 $160/63*60=152$ ，實驗國版本為 $160/68*60=140$ 。

mm.57-70				刪除	
⑥					
m.73				刪除	
m.73	漸快漸強 -進入亂音 -亂音結束	2'35 -2'50 -2-52	2'44 -3'10 -3'14	(無此小節)	46'05 -46'27(無亂音)
	漸快漸強 -進入亂音 -亂音結束	15" -2"	26" -4"		12"
m.74	次數	7	7	7	8
	速度	84→152	52→200	144→180	132
	啓動 -進入即興 -即興結束	2'42 -3'08 -3'12	3'14 -3'29 -3'38	1'56 -2'06 -2'24	46'25 -46'38 -46'49
	啓動 -進入即興 -即興結束	26" -4"	15" -9"	10" -18"	13" -11"
	人聲			無	
	即興部份	主要維持在強音量上變化	主要維持在強音量上變化	進行多次強弱變化，最後一起漸強	主要維持在強音量上變化
⑦					
	速度	90	60	60	76
mm.75-8	中阮、大阮 (譜例 86)	照譜兩拍一下	照譜兩拍一下	照譜兩拍一下	十六分音符
m.95	旋律			增加胡琴齊奏	
⑧					
m.104	人聲			加了彈撥樂器高頻音效以及鼓類輪音	
⑨					
mm.105-114	速度	160	144	144	144
mm.111-115			多加入聲 (譜例 87)		
	聲部平衡	鈸與笙音量突出	較平衡，無特別突出者	鼓類超厚重	京鑼聲響為四個版本中

					最清晰者
m.115	笛子			無顫音	
m.117	滑音			無滑音	
m.118	鼓第 1 拍後 半（譜例 88）	加了鈸		刪除	

譜例 86 《石板腰鼓》 m.75

(75) 華夏

譜例 87 《石板腰鼓》 m.111

(111)

人聲

hei zo zo hei zo zo hei zo zo hei zo zo hei zo zo hei zo zo

hei zo hei zo hei zo hei zo hei zo hei zo hei zo hei zo

譜例 88 《石板腰鼓》 m.118

北市國加了鈸

鼓

(118)

華夏取消

二、個人背景與詮釋表現

上述版本的差異，是否忠實地反映了各個指揮的對樂曲內容的詮釋差別與演奏風格？《西北組曲》本身經常被評價為具有強烈地方色彩，這種地方色彩又如何與指揮的個人風格交互作用呢？

在聆聽與比較各個版本的過程，筆者發現不管是誰來演奏《西北組曲》，大致上都可以達到一定的演出成效，當然，前提是演奏員具備了足夠的演奏能力。那麼所謂的「成效」是什麼呢？「現代國樂」樂團合奏曲目的欣賞，一般來說在音響上關注的要點有：樂器間的平衡、音樂的個性風格與色彩、音樂的表情層次。「成效」就表現在這三點上，指的是依譜演奏的音樂，能夠表現出作曲家原先所設計的樂器平衡、風格色彩、表情層次等音響效果。舉例來說不管哪個版本的演出（包括在其他筆者經歷過的現場音樂會中），常常會被樂團其他聲部掩埋的彈撥樂幾乎都可以在該出現的時候清楚的出現在聲響的地圖中，笛子與嗩吶也幾乎都能互相均衡而不會出現只聽見嗩吶沒聽到笛子這樣的現象，在《老天爺下甘雨》的引子裡，依照樂譜我們很輕易就能表現出其中巨大的空間感，而不需要費心的調整太多的音樂平衡或其他問題。

然而即使音樂的表現大致類似，但是當中詮釋邏輯不同，依然使得作品出現差異，譬如第三樂章《想親親》，mm.5-12 笛子的「fp」北市國與港中都十分強調這個表情記號的表現，北市國指揮陳中申把他作為作曲家設計的音樂特色來強調，²⁹⁷接到「fp」都有小小的氣口來凸顯後面的「fp」，但港中指揮閻惠昌則另有見解，他說「《想親親》她把女孩子那種嗲勁，西北地方的女孩子看似鄉村粗野其實非常的柔，那種表情、感情、那種畫面是非常形象的勾勒在音樂裡，所以一開始的笛子和弦樂就表達出那種柔情的畫面。」²⁹⁸表現在音樂上，港中板本除了強調「fp」，前面的漸強也顯得柔和整體較連貫。此外，雖然每個樂章作曲家都為他們標上了清楚的標題，但是不同指揮對音樂標題衍生的詮釋也稍有不同，例如第一樂章《老天爺下甘雨》陳中申認為要表現出「激昂激動」的感覺，閻惠昌認為該樂章「表現大西北的粗獷，非常一望無際的黃土高原的荒蕪的自然環境，人和自然的關係」，陳澄雄則說「老天爺下甘雨——那第一個曲子一定是很歡

²⁹⁷ 訪談陳中申 2009 年 10 月 26 日。

²⁹⁸ 訪談閻惠昌，2008 年 10 月 30 日。

樂，開開心心的」²⁹⁹，關迺忠則在筆者問及演奏時設想演奏主題時大笑說「我連想都沒想過這個問題」³⁰⁰。於是北市國版的演奏中，嗩吶充滿激情的腹震音、上揚的尾音，港中的版本表現出細緻的層次同時強調每個線條之間的立體感，實驗的演奏則較為平和穩重，華夏版本的特色從單一樂章較難顯示，但是以整體四個樂章來看，在速度、氣口、表情各方面充滿了指揮個人浪漫隨性的詮釋風格，不但對原譜的改動最多，在樂章的收尾上也走俐落風格，譬如《石板腰鼓》的最後與《鬧洞房》的結尾，都使用較為簡潔的處理方式，前者刪除了滑音、顫音，收乾淨後直接下一個重音收束全曲；後者在一連串的快板後，進入長音稍微延遲就直接下結尾的音效。

指揮對作品的詮釋想法，促使作品在相同的基調上，做出不同的音樂表現。那麼上述四位指揮在《西北組曲》的詮釋想法上有沒有什麼共通性呢？陳中申提到「我覺得她是西北的東西，所以我都處理的比較激昂激動一點」³⁰¹，閻惠昌提到第一樂章主要「表現大西北的粗獷」、第四樂章是「陝北民間，有非常濃郁的色彩、第二樂章表現「普通老百姓家的熱鬧的習俗」、第三樂章表現出「西北地方的女孩子」³⁰²，關迺忠曾表示「因為我是比較原始演這個的，所以我比較知道他是在幹麻的，很多指揮可能不大了解這後邊的背景與情況，另外即使他了解背景與情況，他也不一定能想像出來像『陝西農民』那是怎麼樣」，陳澄雄提出在詮釋時首要的是各樂章要表達的情緒精神，例如他談到《石板腰鼓》的詮釋時他說這「應就是一個地方的——這個我也不是挺清楚，我認為這是一個地方的農暇之餘，把鼓放在腰上，那是一個節奏型態的舞，那這種舞最重要的一定是節奏。」接著又感慨「作為一個中國音樂的指揮，比西方的難太多了…民族多…你有那麼多的精力去通所有民族的那種東西？」³⁰³。上述指揮的說法，與各式節目單、

²⁹⁹ 訪談陳中申，2009年10月26日。

³⁰⁰ 訪談陳澄雄，2009年5月15日。

³⁰¹ 訪談陳中申 2009年10月26日。

³⁰² 訪談閻惠昌，2008年10月30日。

³⁰³ 訪談陳澄雄，2009年5月15日。

專輯的曲意解說，專文、短文、論文相對照，³⁰⁴都充分顯示出地方色彩的雕琢是本曲在詮釋、表現方面的一大特點。

梁茂春曾經在台北市立國樂團 1997 赴大陸巡迴演出會後，討論到北市國的《西北組曲》演出在地方特色如微分音的表現上稍有不足。以《鬧洞房》m.19（譜例 89）胡琴第三拍的 F 為例，本身是陝西人生長於黃土高原上的閻惠昌在處理這個音的時候，較其他版本都強調這個音的重量，同時音高也微高了一些，從而也使得地方色彩更鮮明。

譜例 89 《鬧洞房》，m.19



雖然 F 受到了多數指揮的忽略，但是在《石板腰鼓》m.32 第二拍噴吶 B^b 卻不是如此，在幾個版本中這裡都加上類似花舌、顫音的效果來強化這個音高的游動感，來強化秦腔音律的風格，表現出 B^b 這個音作為陝北音樂顯目標誌的地位，已然是多數指揮都會特別著墨的音符了。另一個與地方「土味」表達相關的部份是人聲的詮釋，在譚盾這個作品中人聲其實佔了很大的作用，綜觀這幾個版本，以市國版、港中板在人聲上較為強調，不管是《老天爺下甘雨》「hei-zo-zo-hei-zo-zo」或是《石板腰鼓》中「hei、zo、ji」等喊聲，都把重音強調在「zo」上，而不是按照一般直觀將重音放在「hei」。陳澄雄在筆者訪談時也曾經提到譚盾在首演時，曾經示範此處的人聲其實著重於「zo」的表現，才能表現出那種民間勞動號子的土味。³⁰⁵

比較幾位指揮在「地方色彩」的詮釋表現，閻惠昌與港中的地域色彩表現最為細膩自然，特別是在微分音的表現以及一些的樂句氣口方面都很精緻，關迺忠

³⁰⁴ 參考本文第一章第一節。

³⁰⁵ 然而在實驗的現場音樂會中卻不像北市國與港中那樣明顯，或許樂團的表現並未達到指揮的預期，也有可能是錄音的問題。

、陳中申、陳澄雄等人的演出版本則亦有不同的表現。筆者曾經現場欣賞關迺忠演繹《西北組曲》，他的指揮詮釋是很流動、率性的，對照他的錄音，可以發現他的表現是將地方色彩吸收為自己表現語彙的一部分，就像他所說「藝術是靠積累的、靠沉澱的」，因此主要還是在表達他個人對這個地方、對這個音樂的感覺；陳中申的演繹則表現出他透過器樂、電影所認知的西北的「激昂」精神，³⁰⁶因此特別強調很多較激動的音量表情、震音、顫音或滑音的表現，陳澄雄從譚盾的書寫出發，根據標題來掌握各個樂章旋律、和聲、節奏的比重，因此對原譜上的指示忠實度最高，隨然在某些微分音的表現上稍微少了一點味道，但是整體呈現出來的音樂效果還是富有西北風，顯示出作品本身設計就已相當完整，掌握住民歌、地方音樂的風格，因此指揮才能從樂譜本身就鑽研出地方特色的表現。

閻惠昌曾讚「西北組曲是一個很成功的作品！」，雖然作品剛發表的時候並不特別引人注目，然而隨著北市國專輯錄製以及巡迴演出時將作品帶到中國大陸，《西北組曲》逐漸嶄露頭角。他的音樂語言得到樂界的讚賞，也因此被多次、多位演出。除了本節版本比較的四位指揮之外，陳秋盛、曹鵬、李心草、許知俊、王甫建、邵恩、陳燮陽、陳佐湟、夏飛雲、溫以仁還有幾位台灣國樂界的青年指揮任燕平、黃光佑、劉江濱等人都曾經詮釋過這個作品。（表 15）本節筆者透過四個版本音樂聲響的比較，觀察《西北組曲》作品特色與不同指揮家演繹風格的交互作用，筆者認為作品本身的優異性加上各種背景指揮反覆的詮釋將使得樂曲展露出更多元的特色，而各個指揮選擇《西北組曲》作為演出曲目，也進一步增加了這首曲子的聽眾，最終又強化了這首樂曲做為經典曲目的地位。雖然礙於時間、篇幅與資料取得的問題，本文無法詳盡討論所有版本，期望日後能有更全面、詳細的對於《西北組曲》實際演繹的探討。

³⁰⁶ 「西北的音樂也聽滿多的，像那板胡(唱一下)…像我看那個電影活著(又唱了一下)，血脈貫張的那種感覺，就是那麼激昂的東西。」訪談陳中申2009年10月26日。

表 15 《西北組曲》的演出概況

音樂會名稱	演出時間	演出地點	演出團體	指揮	演出樂章
(中國作曲家研討會音樂會)	1990/10/05		台北市立國樂團	陳澄雄	I、II、III、IV (首演)
	1995/12		台大薰風國樂團	莊承穎	II - I - II 串聯板
西北組曲	1996	台北市立社教館	台北市立國樂團	陳中申	I、II、III、IV
看見中國	1996/11/17	台北國家音樂廳	台北市立國樂團	李英	I、II、III、IV
1999 新年音樂會	1999		上海民族樂團	曹鵬	I、IV
絲竹樂揚	1999/09/08	台北市社教館	北一成功校友國樂團	黃光佑	II - I - II 串聯板
台北市傳統藝術季開鑼音樂會	2000/02/28、29	台北國家音樂廳	台北市立國樂團、新加坡華樂團	陳中申	I、II、III、IV
(130)國樂團與交響樂團的首度對話	2000/9/17	台北國家音樂廳	台北市立國樂團	陳秋盛	I、II、III、IV
蛇年春節中國民族音樂會	2001/01/23	維也納金色大廳	上海民族樂團	夏飛雲	IV
情牽世紀	2001/03/20	澳門文化中心綜合劇院	澳門中樂團	王甫建	I、II、III、IV
新人、新曲、新世紀	2001/7/26、27	北京音樂廳	北京中央民族樂團	許知俊	I、II、III、IV
急管繁弦兵車行—陳澄雄與國立實驗國樂團	2001/12/15日	台北國家音樂廳	台灣國家國樂團	陳澄雄	I、II、III、IV
山水響	2002		香港中樂團	閻惠昌	I、II、III、IV
龍騰五載·鳳舞三鎮	2002/02/16	湖北武漢劇院	北京中央民族樂團		I、II、IV
天鼓-2003 國樂驚點	2003	台北國家音樂廳	台北市立國樂團	陳中申	

明月星輝— —香港中樂 團銀禧音樂 會	2003		香港中樂團	閻惠昌	II mm.13-95
譚盾與 HKCO	2003/4/5、6	香港大會堂 音樂廳	香港中樂團	閻惠昌	快三錦：弦樂 快板（選自拉 弦組曲《天 影》）、彈撥 快板（選自彈 撥組曲《金木 水火土》）、樂 隊快板（選自 《西北組曲》）
霞飛西北龍 躍梅林	2004//08/02	台北國家音 樂廳	北一成功校 友國樂團	黃光佑	I、II、III、 IV
歲月如歌系 列音樂會 （三）	2005/05.04 於北京中央人 民電視台播 放)		中國青年民 族樂團		
土地、人與 生命的讚歌	2006/05/09	上海音樂廳	上海民族樂 團	王甫建	I、II、III、 IV
古道隨想— 許知俊與台 北市立國樂 團	2006/10/31	台北中山堂	台北市立國 樂團	許知俊	I、II、III、 IV
閃耀的光 芒·e 世代的 指揮——李 心草與臺北 市立國樂團	2006/11/12	台北市中山 堂	台北市立國 樂團	李心草	I、II、III、 IV
詩經五首、 西北組曲	2007		華夏民族樂 團	關迺忠	I、II、III、 IV
華夏民族樂 團	2007		華夏民族樂 團	關迺忠	III、IV
西北組曲	2007/01/01	台北中山堂	台北市立國 樂團副社少 年國樂團	任燕平	I、II、III、 IV
旅奧指揮家	2007/1/27	台北市中山	台北市立國	溫以仁	I、II、III、

溫以仁與台北市立國樂團		堂	樂團		IV
樂和天下——2007元宵節音樂會	2007/03/04	上海音樂廳	上海民族樂團		II、IV
詹姆士高威與國家國樂團	2007/11/7	台北國家音樂廳	台灣國家國樂團	溫以仁	I、II、III、IV
長笛繆斯 Sharon Bezaly 與北市國	2007/11/08	台北市中山堂	台北市立國樂團	李英	I、II、III、IV
近身接觸	2008/06/07	台北中山堂	台北市立國樂團	邵恩	I、II、III、IV
山歌水引樂音揚	2008/08/27	彰化員林演藝廳	苗栗縣青少年國樂團、聯合民族管絃樂團	黎俊平	
中華樂韻	2009/08/22	北京國家大劇院	北京中央民族樂團	許知俊	I、II、III、IV
(2008 以 II 為台灣全國音樂比賽高中 B 組國樂合奏指定曲)					
西北風台灣情——新竹市立青少年國樂團 2009 大陸西北行前音樂會	2009/7/18	新竹市演藝廳	新竹青少年國樂團	劉江濱	I、II、III、IV
慶典金夏醉雲南	2009/08/30	台北三和國中音樂廳	碧華國中校友國樂團	陳俊憲	I、II、III、IV
舊識新韻	2009/08/15	國立宜蘭高級中學音樂館	薪韻國樂團(宜蘭高中校友團)、東方民族樂團	薪韻國樂團(宜蘭高中校友團)、東方民族樂團	I、II、IV
遠朋賀團慶——華夏民	2009/10/06	台北中山堂	華夏民族管絃樂團	關迺忠	III、IV

族樂團					
台北市立國樂團音樂會	2009/10/22	北京國家大劇院	台北市立國樂團	邵恩	I、II、III、IV
經典演繹 II——經典作品與經典指揮	2009/11/06	上海音樂廳	上海民族樂團	曹鵬	I、II、III、IV
中國國家廣播民族樂團音樂會	2009/11/14	北京國家大劇院音樂廳	中國國家廣播民族樂團		
喜迎雙慶	2009/11/18	台北國家音樂廳	台北市立國樂團、台灣國家國樂團	陳佐湟	I、II、III、IV



第三節、審美價值的體現：《西北組曲》與「現代國樂」的對話

一、「現代國樂」的形式演進與審美變化

「音樂」的存在究竟是依附在其他具體的情意之上又或是依賴本身的形式就具備意義，是一場冗長無休止的爭論，此處筆者並不打算提出某種確切的回答，僅僅是想說明音樂形式的發展與他所能承載的情意確實是相關的。在西方古典音樂的發展史中，對位、和聲系統的建立，並不僅只是某種樂音形式的規範建構，同時也是某種音樂審美觀點的完成。然而「審美」恐怕難以說完全是一種自主、自發的現象或是行爲，「審美」其實是在形式建構的過程中，透過許多重複、再現所引發的聯想造成的。³⁰⁷在「現代國樂」的發展中，形式與審美亦是互相依存的。

回顧「現代國樂」的發展，大致上可以分成三個階段。其一，中國音樂逐漸脫離原生的狀態，受到西方音樂的影響，開始用西方古典音樂中「作曲」的觀念來進行傳統器樂的創作。由於借用了「作曲」的概念，同時也受到「進步」史觀的影響，音樂家們學習並且使用西方古典音樂中多聲部的思維來寫作，隨著借用的手法日趨成熟，進入了第二個階段，也就是大量的在創作中使用西方古典音樂中「四大件」——對位、和聲、配器、曲式的觀念和技巧來寫作中國傳統或改良

³⁰⁷薩伊德（Edward W. Said）與巴倫波因（Daniel Barenboim）的對談中，巴倫波因提到貝多芬第四號交響曲第一樂章，藉由和聲的游離、回歸與奏鳴曲式的結合來「呼應每個人一生的內在歷程」——「先是完成自我的肯定，然後有勇氣放開這個認同，為的是要找到回去的路」，隨後薩伊德提出認為第二維也納樂派的音樂裡跳脫了調性原因在於他們處於「一種無所依歸、一種永恆的流亡」，設法擺脫調性的作曲方式正提供給這些作曲家表現出這種永恆流亡的形式。愛德華·薩伊德（Edward W. Said），丹尼爾·巴倫波因（Daniel Barenboim），《並行與弔詭：薩伊德與巴倫波因對談錄（Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society）》，（台北：麥田出版，2006），80、76-78。

器樂作品。這個階段學習的對象以古典、浪漫派為主，在某些作曲家的手中仍然因應中國器樂的習慣或特性有所調整。第二個階段的成熟以「彭修文模式」的建立為標誌。第三個階段其實與第二個階段多有重疊，主要差異在於接受了西方「現代音樂」——特別是「現代派」、「先鋒派」的哲學與技巧。關於中國新音樂中的「新潮派」，王安國認為他們最主要的特點有以下三項：其一，在音樂思維方面對原有相對單一的音樂觀念的部份突破；其二，在表現方法上，對國外近現代作曲技法開始融會性的吸收與運用，在音列組合的形式方面手法多樣與變異，通常具備鮮明的旋律格調，使用新的和聲結構邏輯，擴張調性概念，突破歐洲傳統曲式，開發新音色；其三，在寫作風格上展現出對民族精神在較高審美層次上的探索與追求。³⁰⁸

這三個階段並不是截然劃分的，也並非進展到後面就不在進行前階段的內容，而是一種累加、重疊的過程。有許多作品我們很難截然劃分「他是使用了西方古典、浪漫的方法」，或者說他就是「搬用西方現代派」。音樂作品的分類是因為某種目的或需要才產生的，作品本身——特別是那些日後被認為是「經典」的作品，經常都不是採取「預設」角色的方式存在，作曲家也鮮少劃地自限派別。

筆者在區分上述三個階段時，看似已寫作的「技巧」——也就是音樂的形式演進來做區分，然而當中卻暗藏「審美」觀念的形塑。譬如在第一階段，縱然知識份子由於政治或軍事上的落後，引發了文化上求「進步」的想法，然而如音樂的旋律與織體仍然持續保有強烈傳統的樣貌，這就說明了當時的審美意識大體上還是距離西方音樂較遠的。³⁰⁹中央廣播電台音樂組逐漸對「粵曲北調」不滿足而朝向和聲、集體演奏的路線轉移，表現出當時有些中國的音樂工作者在審美上受

³⁰⁸ 王安國，《現代和聲與中國作品研究》，（重慶：西南示範大學出版社，2004），132-148。

³⁰⁹ 畢竟就「西化」一事來說，物質的總比文化的來的容易，這也是為什麼即使在物質上幾近全面「西化」的今天，我們仍致力於發展出「原創」的文化、藝術。然而伴隨著教育制度西化，課程型態與內容加上生活環境中充斥著西方的文化與事物，人們的審美也在不知不覺間受到影響向西方美學靠近。畢竟如果作曲的音樂家都是受西方音樂作曲教育或是學習了西方作曲方法，聽音樂的在學校裡學的都是西方音樂知識、唱的是西方音樂影響下產生的學堂樂歌，那麼傳統器樂又怎麼能毫不動搖呢？

到西方音樂多聲思維的形塑，因此認為既有的「不足」，開始建構「傳統器樂」的「不傳統」樣貌。這種多聲思維持續發展到彭修文的時候，有了驚人的成果。彭修文的創作曲在標題方面繼承了傳統中國的審美意旨，在樂曲寫作上吸收了西方古典交響音樂對位、和聲、配器的技巧，同時也因應中國器樂的特點以及中國傳統音樂的某些特色——例如音腔、彈性速度、豐富的打擊樂器，對各種作曲方法進行調整，於是完成了被稱為「彭制」的「現代國樂」型制，成為「現代國樂」在所謂「交響化路線」上的典範並引領風潮，完成了「現代國樂」結合傳統改良器樂與西方古典交響音樂手法上的里程碑。他所建立的「形式」同時反映了人們的審美需求，並且建構了後人關於「現代國樂」的審美基礎。在「彭制」建立之後，「現代國樂」的樂團形式無論在台灣、香港、中國大陸、新加坡或是其他海外華人地區都沒有什麼太大的區別，彭修文之後的作曲家在作曲的編制方面多承襲了他所建立的傳統，只是在創作的思維上改變而已。

「現代國樂」發展的第三階段受到西方「現代音樂」的潮流衝擊，此種作品在中國大陸通常被稱為「新潮民樂」。此處筆者暫且稱呼偏向第二階段方法者為「古典風格現代國樂」，傾向第三階段方法者則稱稍嫌冗贅的稱為「現代派現代國樂」，用來廣泛的包含中國大陸及其外台、港、新加坡或海外地區的第三類「現代國樂」。

在當代「古典風格現代國樂」與「現代派現代國樂」雖然作曲思維與手法有差異，但在樂團型制方面卻未有分別，一般音樂會也並不特意區分兩種風格的差異。雖然在近幾年的作曲比賽中，「現代國樂」與西方學院派音樂一樣大有「不談現代無以得獎」的傾向，但在一般演出中兩種作曲風格的作品都有一定的支持者。「古典風格現代國樂」的作品以彭修文為最主要代表，而「現代國樂」至今仍以此風格為大宗，關迺忠、盧亮輝、蘇文慶、顧冠仁、劉文金等人的創作也以此為主；「現代派現代國樂」是在前者的基礎上發展出來的，香港作曲家林樂培的兩首「現代國樂」大型樂團作品——《秋決》（1978）與《昆蟲世界》（1979）

），堪稱是建立此派風格的領航者，此類型其他著名的作品還有吳大江《緣》（1981）、何訓田《達勃河隨想曲》（1982）、關聖佑《祭神》（1978）、金湘《塔克拉瑪干掠影》（1987）、羅永暉《山水響》（1983）、瞿小松《神曲》、閻惠昌《水之聲》（1982）、陳能濟《夢蝶》（1990）、郭文景《愁空山》（1994-2009）、《滇西土風》（1984-2009）、錢兆熹《和》、《原始狩獵圖》、《西湖夢尋》、《天山狂想曲》、關迺忠《拉薩行》（1984）中《布達拉宮》與《天葬》、兩個樂章、譚盾《西北組曲》（1990）、《火祭》（1996）、《琵琶協奏曲》（1999）等。

「現代國樂」持續追求新的作品與新的變化，對西方「現代音樂」語彙的探索亦不停的進行。然而在「現代音樂」中並非所有語法都有一定的接受度，在西方音樂環境中如此，在「現代國樂」中亦是如此，箇中平衡的巧妙是一個永不止息的動態變化。以當代的現象來看，《西北組曲》無論習慣「古典現代國樂」者與追求「現代派現代國樂」機的聽眾對他都有一定的肯定，此即因作曲家適當地掌握住求新與守舊的兩面平衡。下面筆者擬藉由探討當代風行的「現代國樂」流行金曲與《西北組曲》在音樂形式、作曲方法上之間的類似特點，來建構當代「現代國樂」的審美樣貌，藉此呈現《西北組曲》在表達方式與表達能力上所具備的時代意義。

二、奠基傳統的審美共性：《西北組曲》與「現代國樂」流行金曲

當代「現代國樂」雖不若西方古典音樂數百年的曲目累積量，然而要從中圈選具備代表性者亦非易事。下面筆者大膽依多年在此領域的經驗，選擇近十年來在台灣特別具有代表性的曲目，雖不免有遺珠之憾，但以下作品若是提到他們被

選為演出曲目的頻繁程度或是業餘與專業聽眾對這些曲目的接受度，都毫無疑問是受到肯定的作品。

表 16 台灣「現代國樂」流行曲目

作曲家	作品
王立平	《紅樓夢組曲》（1987）
何占豪、陳鋼	《梁山伯與祝英台》（1959，小提琴協奏，被改編成多種不同的國樂版本）
李英	《易之隨想》
沈文友	《劍舞》
周成龍	《西雙版納的晚霞》（琵琶協奏）
林樂培	《昆蟲世界》
唐建平	《春秋》（琵琶協奏）、《天人》
徐景新	《飛天》
馬水龍	《梆笛協奏曲》（後由陳中申改為國樂版本）
張曉峰、朱曉谷	《新婚別》（二胡協奏）
郭文景	《滇西土風》（1994-2009）
陳能濟	《故都風情》、《夢蝶》（1990）
陸檉	《西秦王爺》（二胡協奏）
彭修文	《流水操》、《秦兵馬俑》、《瑤族舞曲》（改編）、《阿細跳月》、《將軍令（十番鑼鼓）》
彭修文、蔡惠泉	《豐收鑼鼓》
趙季平	《盧溝曉月》、《古槐尋根》
劉文金	《難忘的潑水節》、《長城隨想》（二胡協奏曲）
劉星	《雲南回憶》（中阮協奏）
劉湲	《沙迪爾傳奇》
劉錫津	《滿族風情》（柳琴協奏）
盧亮輝	《酒歌》、《春》、《夏》、《秋》、《冬》、《童年的回憶》、《怒》（琵琶協奏）
錢兆熹	《天山狂想曲》（鍵笙協奏）、《西湖夢尋》、《旋舞女》（笛子協奏）
閻惠昌	《水之聲》
羅偉倫、鄭濟民	《白蛇傳幻想曲》（笛子協奏曲）
關迺忠	《豐年祭》、《祈雨》（1989）、《拉薩行》（1984） ³¹⁰

³¹⁰ 作曲家關迺忠談到他的創作《拉薩行》時曾說：「我沒有到過西藏，也沒有在作品中引用西藏民間音樂素材，完全是寫我想像中的西藏。可能是我的想像符合了大部份人對西藏的理解……」

關聖佑	《祭神》
關銘	《蘭花花敘事曲》（二胡協奏）
蘇文慶	《台灣追想曲》（1997/2009）、《燕子》（二胡協奏曲）
蘇文慶、鄭翠蘋	《雨後庭院》（柳琴協奏曲）、《Cats 無言歌》（柳琴協奏）
顧冠仁	《將軍令》、《花木蘭》（琵琶協奏曲）、《秦王破陣樂》、《星島掠影》
顧冠仁、馬聖龍	《東海漁歌》

綜觀這些作品，雖然各有擅場，但從中仍可以找出一些共通的特色。其一，作品中以「標題音樂」居多；其二，大量自傳統中取材；其三，從音樂本體的需求來選擇使用的作曲方法。

（一）、「標題音樂」：音樂敘事、寫景與抒情的功能

今日「現代國樂」作品主流，仍然以「標題音樂」為主。「標題」通常是理解作品內容的重要啓示，作品內容也往往依循標題的指示來結構。

這些標題音樂中標題功能，主要分為兩大類，第一類是以標題「敘事」，如：顧冠仁所創作的琵琶協奏曲《花木蘭》，分成「木蘭愛家鄉」、「奮勇殺敵頑」、「凱旋回家鄉」，以音樂演繹北朝民歌《木蘭辭》代父從軍的傳說；《新婚別》「迎親」、「驚變」、「送別」以音樂濃縮杜甫詩《新婚別》的內容意境；關銘依據陝北民歌《藍花花》所創作《蘭花花敘事曲》樂曲分為三段分別為「蘭花花好」、「抬進周家」、「出逃」，形象地描寫蘭花花的故事；原寫給小提琴與交響樂團後來改編為各式版本的協奏曲《梁山伯與祝英台》，七個段落「相會」、「喜悅之舞」、「陰霾（十八相送）」、「抗婚」、「樓台會」、「希望與絕望（投墳）」、「化蝶」，將越劇梁祝的情節化以動人的音樂敘事；彭修文《秦兵馬俑》雖然不是具體故事敘述，但三個大段落「軍整肅，封禪遨遊幾時休」、「春閨夢，征人思歸相思苦」、「大纛懸，關山萬里共雪寒」，彷彿記錄片描

這首樂曲沒有特定藏族音樂素材，以景物的印象表達了大部份人對西藏歷史、地理、宗教和風俗的理解。

繪出秦始皇暴政下卑微人民日而夜、夜而日無處脫逃的苦痛；《東海漁歌》以「黎明的海岸」、「漁民出海捕魚」、「戰勝驚濤駭浪」、「豐收歡樂而歸」歷時性地敘述漁民的奮鬥與收穫；關迺忠《祈雨》依序描寫天旱無雨、祈雨歌舞、大雨、喜悅與歡慶等畫面；顧冠仁《秦王破陣樂》描寫李世民大破敵軍的過程。

第二類是藉由標題來說明音樂的「寫景」所指，如：盧亮輝的《春》、《夏》、《秋》、《冬》描寫四季；關迺忠《拉薩行》以四個樂章《布達拉宮》、《雅魯藏布江》、《天葬》、《打鬼》描繪想像中的西藏風情；彭修文以古琴曲《流水》為素材所創作的《流水操》，分為「小溪」、「江流」、「崖灘」、「大河」四大部分描寫水的四種風情；林樂培《昆蟲世界》分為《勤蜂嗡嗡》、《蜻蜓點水》、《春蠶吐絲》、《穿花蝴蝶》和《小昆蟲多品種，你你我我忙做工》五個樂章，描寫不同的昆蟲相關情境；郭文景《滇西土風》以《阿瓦山》及《基諾舞》兩個樂章寫當地的自然之景與人文風光；錢兆熹《西湖夢尋》三樂章《水月》、《魚樂》、《山寺》生動描繪西湖畔的自然、生物與人文三景；譚盾《西北組曲》亦屬此類；關聖佑《祭神》散、中、快、慢、中、快，描述巫術中祭拜神靈的場景；沈文友《劍舞》由散入慢再進快最後入散，描寫戲曲中的舞劍場面；《豐年祭》是關迺忠想像台灣高山族的祭典作品；蘇文慶、鄭翠蘋創作《雨後庭院》與《Cats 無言歌》，前者描寫家中庭院雨後的美景以及孩子、寵物歡樂玩耍的情景，後者寫家中兩隻小貓的生活情景；

第三類是透過敘事或寫景來提示樂曲的「抒情」內容，如：趙季平《古槐尋根》描寫山西遊子對家鄉的思念之情，之後進入返鄉之行，描寫欣喜、激動的心情，最後回憶過往心生感傷，再度離去前往新的旅程；盧亮輝《酒歌》、《怒》與《童年的回憶》三者亦屬此類，前者從散板、快板到中板，由慢漸快至快板轟轟烈烈的結束，描述朋友之間縱酒高歌的情境，中者描述怒氣騰發的意境，後者描述各種童年的意象；蘇文慶《台灣追想曲》以散板入曲，接續中板入快板最後中板再以快板尾奏收束，抒發台灣先人開墾艱辛的遙想同時並讚頌這片土地的生

命力；劉星《雲南回憶》，三個樂章題名分別為《中庸的中板》、《呆滯的慢板》、《機械的快板》，光從這幾個標題實在難以想像樂曲意指為何，所幸「雲南回憶」四字與作曲家本人所撰寫的曲意說明，提示了演奏者與聆賞者這首作品所要抒發的想念之意；³¹¹蘇文慶《燕子》一曲引用新疆民歌《燕子》曲調，也藉用其標題來影射音樂中對愛人的思念之情；

上述三種標題的功用類型，並非絕對，筆者僅是依照其最明顯的功能來分類，畢竟多數的作品都是在敘事、寫景之中，抒發自我情感或是暗示某種寓意。舉例來說，盧亮輝的《秋》表面看來是寫景，實際上是藉由描寫秋風瑟瑟、落葉飄零的情景，來帶出後面描寫自我對現實的探索以及漂泊不安的心情，最後透過「秋風瑟瑟」的主題再現表達內心的惆悵與憂思。純然敘事、純然寫景，抑或寓情於敘事、抒情之中，除了來自作曲家的賦予，演奏者的詮釋、聽眾的接受都在其中扮演了催化的角色，因此在劃分樂曲標題作用時，往往很難得到純粹、肯定的解答。

從整體的觀點來看《西北組曲》，樂曲以四個樂章表現了一組四幅的西北民俗畫卷，然而個別來看四個樂章，則各有各的表現手法。《老天爺下甘雨》各段雖無標題，但音樂連綴起來就如同敘述乾旱、祈雨、降雨、讚頌一系列的動態紀錄，全樂章兼有敘事與寫景的功能，同時也表現了老百姓天真質樸的情感；《鬧洞房》描寫表現了新婚之夜眾人的耍鬧與歡快的情景；《想親親》表現有情人間充斥心中的甜蜜情懷，彷彿是寫新婚房中的景也同時具備強烈的抒情性質；《石板腰鼓》各段彷彿是各種不同的腰鼓場景連綴表演，主要以音樂寫景兼以表現充滿熱情的生活展望。《西北組曲》充分發揮作品以音樂來達成寫景、敘事、抒情三個功能，與大部分的「現代國樂」流行金曲一樣主要維持著中國標題音樂的傳

³¹¹ 「獻給我誠摯的朋友——陳文每當她講述童年的情趣，都會令我產生無限的幻想和無盡的思念。那迷人的風情，令人超脫的音樂，滋潤了我的靈感，也為我沉鬱的情感帶來清新的感受。令人遺憾的是，我從未到過雲南。但願這不是終身的遺憾。」劉星撰寫《雲南回憶》曲目解說，參考總譜。

統來建構樂曲，在民俗風情的音樂描繪中展現出一般百姓質樸純真的情感與單純的生活態度。

（二）、從傳統中取材

從傳統或民間音調取材可以說是中國音樂古來已有的手法，例如古琴曲《莊周夢蝶》，相傳宋末毛敏仲作，題意取古代莊周夢蝶的故事，又《龍朔操》取材漢昭君出塞的歷史故事；琵琶古曲《霸王卸甲》與《十面埋伏》取材自楚漢爭霸的歷史題材，一從項羽的觀點，一從劉邦的眼光。「現代國樂」緣起於中國音樂的變革，一直以來從傳統中取材加以現代化的改造都是其中重要的內容，無論是樂器、編制、作曲各方面皆如此。

關於「現代國樂」或中國新音樂的創作中，「傳統」如何在其中扮演重要角色，作曲家如何從傳統中受益，多位作曲家都曾提出自己的看法：李煥之〈傳統音樂和我的創作〉³¹²以實例來說明自身對傳統音樂素材的利用與在創造；林樂培的〈《秋決》及《昆蟲世界》如何以「洋為中用」，為香港中樂團奠下「現代交響化」的基礎〉³¹³，以實例具體說明作曲家自己的創作理念「從古思中尋根，從前衛中找路」，並列出他所得的各方回饋以證明他的理念得到支持；盧亮輝〈現代國樂作品運用傳統素材之探討〉³¹⁴將傳統素材的運用方式分為三種層次，並分別舉例說明；周龍〈中國民族器樂的創作與實踐〉³¹⁵認為應當思索如何把凝固了的傳統文化重新發掘，重新詮釋發展出活的傳統，屬於理念的呈現；蘇青〈傳統民間樂器的個性演奏法在民樂合奏創作中的運用〉³¹⁶對運用傳統民間樂器個性化

³¹² 李煥之，〈傳統音樂和我的創作〉，《音樂研究》，2：25-38。

³¹³ 林樂培〈《秋決》及《昆蟲世界》如何以「洋為中用」，為香港中樂團奠下「現代交響化」的基礎〉³¹³，余少華，《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會文集》，（香港：市政局，1997）。

³¹⁴ 盧亮輝，〈現代國樂作品運用傳統素材之探討〉，《人民音樂》，422：15-7。

³¹⁵ 周龍，〈中國民族器樂的創作與實踐〉³¹⁵，余少華，《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會文集》，（香港：市政局，1997）。

³¹⁶ 蘇青〈傳統民間樂器的個性演奏法在民樂合奏創作中的運用〉，《藝術百家》，93:105-7。

演奏法創作的作品進行了實例的分析研究；田青〈世紀末看中國民族音樂〉³¹⁷對民族音樂—特別是新潮民樂在傳統語彙的運用再造進行回顧與評論；彭修文〈民樂瑣談〉³¹⁸中也談及對民族性的掌握在民樂創作上的重要影響。

綜合前述說法，傳統素材的使用，分為「音樂」的與「音樂外」的兩種。前者又分為三個層次：複製、改編、提煉為材料元素加以重組；後者主要是在音樂寫作中注入傳統的哲學概念思想，以音樂書寫歷史或是傳統文學故事，或是進行有關傳統風貌的想像連結。所謂「複製」，是將傳統音樂的素材不經更動直接進行演奏。「改編」是將原有的傳統音樂素材進行裁剪或是重新配器的工作，例如古曲《潯陽夜月》曾在 1925 年被鄭覲文、柳堯章改編成合奏《春江花月夜》，其後，柳堯章又進行二次改編，此後還有彭修文、林樂培、羅忠鎔與秦鵬章等人的改編版本，各有特色。彭修文《阿細跳月》也是一個很好的例子，他以傳統《阿細跳月》的主旋律為基礎，透過調性、伴奏織體形式、配器等變化豐富了傳統素材表現出載歌載舞的歡樂場面。提煉為材料元素再加以重組，是「創作中最專業的作法」³¹⁹。那麼傳統音樂要如何被提煉為元素呢？其中包含了：旋律、音程、音階、節奏板速、曲式結構、特色演奏法、樂器組合、和聲³²⁰等部份，以下分別說明。

「旋律」至今仍是多數人在聆聽音樂時最先注意的部份，在「現代國樂」創作中也充分利用傳統既有的旋律來做為發展素材，譬如著名的《梁山伯與祝英台》就用了越劇音樂作為旋律主題，蘇文慶《燕子》用了新疆民歌《燕子》旋律為主題，彭修文《流水操》旋律取材自古琴曲《流水》，《春秋》旋律主題來自古琴曲《梅花三弄》，《西北組曲》則取用陝北民歌《信天游》與《腳夫調》，顧

³¹⁷ 田青〈世紀末看中國民族音樂〉，《天涯》，2：120-6。

³¹⁸ 彭修文〈民樂瑣談〉，收錄於《中國新音樂史論集——國樂思想》，劉靖之、吳贛伯編。

³¹⁹ 盧亮輝，〈現代國樂作品運用傳統素材之探討〉，《人民音樂》，422：15-7。

³²⁰ 此處所說的和聲，與西方的和聲概念不同，並不是從縱向織體來思考的和聲，而是經由橫向織體的建構，偶然得到的垂直聲響。笙的傳統合音雖然是垂直編配的，但是演奏時的思維完全是線性的，傳統合音只是橫向線條的附屬。

冠仁《秦王破陣樂》採用了唐代《秦王破陣樂》的傳譜旋律。在音程方面，中國各地傳統音樂常有其獨特的音程，例如劉文金利用小三度的上行音程表現雲南風情的《難忘的潑水節》，陝北民歌中常見的雙四度結構則出現在像程大兆《陝北四章》、關銘《蘭花花敘事曲》、譚盾《西北組曲》中。中國漢族音階以五聲為主，因此許多作品中作曲家創作的旋律在結構上往往以兩個小二度加上一個小三度來組成，又或是利用雅樂音階、燕樂音階等七聲音階，創作具有中國風味的線條，蘇文慶與鄭翠蘋《雨後庭院》、徐景新《飛天》、盧亮輝《酒歌》、《春》、《夏》、《秋》、《冬》等都是經過作曲家巧思創造出來的中國風格旋律。節奏板速方面，譬如所謂「搖板」、「剝板」就經常被使用，如林樂培《秋決》、張曉峰與朱曉谷《新婚別》、盧亮輝《怒》、羅偉倫《白蛇傳幻想曲》、顧冠仁《秦王破陣樂》，此外如「散板」的概念更被廣泛使用於「現代國樂」作品中，另外中國傳統音樂中也常見宏觀的速度佈局現象，譬如相和大曲、燕樂大曲的「艷、趨、亂」與「散、歌、破」，或是像古琴曲《廣陵散》中「散、緊、慢、緊、慢、緊、慢、散」的分配，這種通過變速組織音樂的作法是中國音樂的一項特色，譬如關迺忠《拉薩行》中《雅魯藏布江》、就用了「散、慢、中、慢、散」的佈局。曲式結構方面，如盧亮輝《怒》運用了京劇中板腔體結構曲式來變化發展。³²¹特色演奏法的運用譬如彭修文在《流水操》中以阮模擬古琴按弦走音的手法，古箏「碼左」的亦經常被作為重要的色彩音效，譬如陳能濟《故都風情》開篇與結尾都依賴這個音效的渲染效果。樂器組合方面，最常見的是利用中國豐富的打擊樂，如彭修文《豐收鑼鼓》結合了十番鑼鼓、潮州鑼鼓，沈文友《劍舞》結合了北將軍令與京劇鑼鼓，還有一些作品雖然不直接取材特定打擊樂，但仍然是吸收了吹打樂的形式，譬如彭修文《秦兵馬俑》，有些吸收了民間樂種，如劉文金《龍鄉狂歡節》取材自河北「吹歌」。

³²¹ 盧亮輝，〈現代國樂作品運用傳統素材之探討〉，《人民音樂》，422：15-7。

「音樂外」傳統的養分如前文所述，主要分三類：在音樂寫作中注入傳統的哲學美學思想，以音樂書寫歷史、傳統文學的人物故事，使用音樂來進行有關傳統或古代風貌的想像連結。以前者來看，譬如李英的《易之隨想》靈感來自於八卦與易經，藉由音樂來象徵中國古文明的宇宙觀，馬水龍《梆笛協奏曲》表現中華土地上「江南煙雨朦朧般的詩情」與「平原山川遼闊，壯碩的氣勢」；中者譬如《梁山伯與祝英台》取材自同名中國民間傳說，王立平《紅樓夢組曲》取材曹雪芹小說《紅樓夢》、北朝民歌《木蘭辭》改編成至少兩個版本的《花木蘭》、陳能濟《夢蝶》取材自莊周夢蝶、錢兆熹《旋舞女》講述貂蟬的故事、陸燻《西秦王爺》描寫戲曲神郎君爺唐玄宗的風采，彭修文《秦兵馬俑》將兵馬俑「重生」描述極權統治下人民的苦痛；後者如陳能濟《故都風情》緬懷古代西安城，關迺忠《豐年祭》以音樂表現台灣高山族的慶典風光，徐景新《飛天》描摹敦煌壁畫，《西北組曲》展現西北民間風情。

上述各類取材「傳統」的作品，大多採用多元化的手法，例如彭修文《秦兵馬俑》，取材自中國古代歷史，描寫人民的痛苦表達出人文的關懷與悲天憫人的胸襟，在音樂語言上旋律多用中國式五聲音階，運用傳統吹打的概念來營造富麗堂皇的表象並且將之變形為最後對天的吶喊，樂曲第二段也借用了打更的「柝聲」營造出夜深人靜的情境；徐景新《飛天》在旋律主題上運用了中國雅樂音階來作為創作基礎，整體結構運用了「散、慢、緊、快、慢、散」的速度佈局，最終企圖在美學上表現敦煌壁畫古典出塵的美感。大體來看，被廣泛推崇接受的「現代國樂」作品，他們對於傳統養分的汲取，大體上是同時兼具音樂技術與思想層次，從而使得音樂語言得到美學上的作用。

那麼《西北組曲》是如何對傳統進行汲取呢？其一，在音樂語言上取材傳統民間音樂語彙，包括旋律、多聲概念、配器方法、音律觀念、特殊演奏方法、速度觀等，例如借用民歌旋律來作為音樂的發展主軸、抽取旋律的特色元素來當成動機、將笙的和聲法移到樂隊織體中、吸取吹打樂及勞動號子的形式、運用滑音

或用音等傳統演奏及演唱技巧；其二，借鏡民間風情的視覺觀點，將民間風俗的精神搬移到音樂中表現，使得音樂與民俗傳統產生審美想像上的連結關係，譬如《老天爺下甘雨》脫胎於民間祈雨的民俗活動，《鬧洞房》主要表現民間婚俗中的熱鬧歡快精神，《石板腰鼓》取材自規模龐大氣勢宏偉的腰鼓演出形態。³²²

「標題音樂」傳統以及從「中國傳統」中取材，儼然是「現代國樂」發展的大主軸，然而單是依循前人所留下的傳統並不足以說明《西北組曲》的特殊性。前文所敘述，說明了對「傳統的求索」是當代「現代國樂」發展中多數人思考的重點，但這並不是全部。「傳統的根底」依舊被作為品評的一個重要指標，這個現象表示出在當代審美品味中，仍然無法遺棄對中國傳統美感的需求，但另一方面僅僅是「因襲」而無創新的作品，也無法切合當代對音樂的需求。那麼除了彰顯文化源流的「傳統」外，又可以從什麼觀點來看《西北組曲》的藝術價值呢？

三、「經典」的創新、誠意與藝術高度

承前所述，對「傳統的求索」雖然不是所有作曲家的唯一衡量尺，但純然的傳統與古典似乎也已經無法切合現代人的需要，拉扯於傳統與創新之間，又是什麼標準來決定作品被接受與否？這裡筆者想借用劉靖之提出品評中國新音樂作品的思考標準，以此為出發點探討「現代國樂」的形式選擇與審美問題。

劉靖之提到衡量作品時應當考慮下列三點：

- 一、這首作品的表達方式——在運用傳統或外來的表達方式的同時，有沒有突破或發展？
- 二、在表達能力上，這首作品與同時代的其他作品相比，是否有所不同？與傳統作品相比，是否更有時代感？作曲者是否有誠意，而

³²² 參考本文第三章第二節、第三節。

表達能力令這種誠意提升到對聽眾的感染力？

三、這首作品在藝術上達到了怎樣的一個高度？³²³

下面筆者擬從「表達方式」、「表達能力」與「藝術高度」三項來探討前述劉行金曲「經典之作」與《西北組曲》。

以彭修文《秦兵馬俑》為對象，在表達方式方面，這首作品選擇的是傳統中國的單元語彙結合西方古典浪漫派交響曲的織體方法，在旋律的寫作上講求表現中國式的風格，在音響效果上表現出豐富渾厚的融合效果，雖然看似承襲了前人中國式旋律加上西洋和聲的道路，卻巧妙的將兩者融合為生動的古代場景，表現出秦始皇極權統治下封禪、巡視天下、百姓分離，使得音樂與思想達到全體的一致性，無疑是「古典現代國樂」風格的極成熟之作。彭修文巧妙的在中國風格的旋律中結合了非常不中國的半音階級進，營造出一種壓迫感，在和聲方面不拘泥於功能和聲，有時候將和聲作為調色工具豐富了音樂的面貌。在樂曲第一段以進行曲式的節奏模擬步行聲，之後逐漸增加旋律與配器，逐漸營造出龐大的「遨遊」隊伍以及陣前繁華的歌舞，中段的慢板「征人思歸相思苦」利用了極淡薄的配器表現夜間孤寂的心情，各種樂器獨白、對唱營造出生動的情境，充分顯示出作曲家精簡的筆法與十分有效的配器手段。末段「關山萬里共雪寒」中，大量的減七和絃、結合了半音的旋律與震撼人心的打擊樂，呈現出強大情緒的感染力。由於作曲家巧妙的手法，使得各種作曲方法靈活、有機的組合，因此刻劃出極度生動的音樂畫面，同時也使得作曲家內心對暴政的控訴以及悲天憫人的哀思都透過音樂感染聽眾。³²⁴《秦兵馬俑》一曲的形象，雖然是描寫古代暴政對人民的迫害，然而其中所蘊含的悲憫情懷卻是跨越歷史鴻溝的，經歷過文革痛苦的彭修文

³²³ 劉靖之，〈有關中國新音樂的「表達方式、表達能力、美學基礎」的幾點說明——回應對《中國新音樂史論》有關作品評論的標準和「具體肯定抽象否定的批評」〉，《中國新音樂史論集——表達方式、表達能力、美學基礎》，劉靖之、吳贛伯（2000），第xiv-xv頁。

³²⁴ 筆者特別記得在聆賞2008年10月21日由國家國樂團舉辦「NCO風格大師系列：非常閻惠昌」音樂會正式演出與排練時，閻惠昌指揮的《秦兵馬俑》帶給筆者以及筆者多位同行友人極強大的震撼。

在這個古代題材的音樂作品中，表達出一種普世的關懷與仁慈，而這種深刻的人類情感加上他成熟的作曲，使得《秦兵馬俑》一曲得到了很高的藝術評價。

《秦兵馬俑》規模宏大在各處都經常被演奏也很受歡迎，另一首也處處可聞的輕巧的小品——《豐年祭》則可作為前者的對照。³²⁵ 樂曲的主要表達方式，仍是以傳統中國的單元語彙結合西方古典浪漫派交響曲的織體方法，然而以樂曲的引子為例，無論是以弓拉古箏的非常規演奏法或是極度自由的速度安排都呈現出十分「現代」的音響效果，特別是開頭的「拉箏」儼然成為這首作品的一大特色標誌，而談到「拉箏」手法的運用也不能不想到《豐年祭》。作曲家在五聲音階的基礎上添加了半音音程，使得充滿漢族風格的五聲音階增添了邊疆情調，從而營造出想像中的原住民音樂風情，這也是這首作品在表達方式上的一個創新與成功之處。³²⁶ 的這首作品的表達意旨十分單純，即台灣原住民豐收季節時舉行祭典的場面，從樂曲一開始由拉箏帶出誰神秘、刺激的氛圍，接著由低音聲部奏出咒語般的旋律帶出快板的歡慶段落，帶有半音的旋律表現出異國的情調，中段慢板以和諧的五聲旋律及三和弦表達出人們內心對上天的虔誠與感謝，之後再回快板在熱鬧聲中結束樂曲。作品的篇幅短小，也不涉及深奧的情感或哲理，卻利用了簡單的五聲音階結合半音開展出作曲者想像中豐富的「邊疆情調」，同時也表現出人類面對「天」時的敬意與感恩，聽眾既能快速的進入樂曲情境也極易受到歡快情緒的感染，整個作品在簡明之中表現出人類樂天知命的一面。這首樂曲的成功往往使人誤以為作曲家曾經到過台灣，又或者花費了許多精力來做功課，殊不知關迺忠本人寫作《豐年祭》之前其實未曾到過台灣，其寫作的動機居然是消化樂團經費，整個寫作也不過是一個晚上而已。那麼我們難道要因此質疑作曲家的創作誠意嗎？難道為了委託、為了金錢而寫作的作品就不產生藝術價值了嗎？這裡應當區分創作的環境動機與藝術動機，因為即便作曲家囿於經濟而產生寫曲的

³²⁵ 這首樂曲據作曲家關迺忠本人所言，是他所有作品中版稅收入數一數二的，以台灣普遍狀況來看，這首作品在「現代國樂」人口中可說是即便是未曾演過也曾經聽過。

³²⁶ 關迺忠本人在寫作《豐年祭》時，從未到過台灣，更遑論聽過、見過台灣原住民的「豐年祭」，然而這首作品卻被公認具有台灣原住民味，一方面除了。

動機，然而他在藝術上的動機卻不應因此被污染。筆者以為關迺忠創作《豐年祭》時，仍真誠地專注於作品的藝術性表現，表達出內心對祭典的想像以及所謂「豐年」的歡樂與嚮往，因此其創作的誠意毫無疑問是值得肯定的。雖然這個作品中並不像《秦兵馬俑》表現出極深沉的歷史檢討與豐富的情感內涵，但樂曲中作曲家以精鍊的筆法以及富創意又極有效的音響組合表現出人與自然的共和、人類的感恩心還有單純樸實的喜悅，賦予了這個小品在藝術上的價值。

風靡了華人地區已超過五十年的《梁山伯與祝英台》小提琴協奏曲（以下簡稱《梁祝》），原先是為了小提琴與交響樂團所寫，然而由於作品濃厚的中國民族風味以及作品的名氣，各種改良傳統器樂無不爭相移植「梁祝」，至少有高胡與二胡、二胡、高胡與中胡、古箏、琵琶、柳琴、竹笛、鍵笙等多種樂器的版本，樂團伴奏部份也有國樂團的移植，原作者陳鋼、何占豪之外尚有楊大成、馬文等人至少四個版本。管絃樂作品移植給「現代國樂」演奏的作品，一部分為純粹的西方作品（如：彭修文移植「拉戴斯基進行曲」），另一部分則為近代中國管絃樂作品，如李煥之《春節序曲》、茅沅與劉鐵山《瑤族舞曲》、辛滬光《嘎達梅林》及《穆桂英掛帥》。移植作品常見通病是生搬硬套，要嗩吶做出銅管的效果，胡琴要像小提琴一樣，另一方面則由於多數「現代國樂」樂團在訓練上較不嚴謹使得樂手技術不堪負荷致使聽眾有如履薄冰之感，彭修文改編的《瑤族舞曲》與關迺忠改編的《穆桂英掛帥》這兩個版本，由於改編作曲家對於中西配器都十分嫻熟加上作品本身大量運用中國元素語法，因此普遍來說國樂團演奏時依循樂譜做就能有不錯的效果，然而像《梁祝》這樣十分交響樂團的作品在改編上困難極高，就算把樂譜絲毫不差的演出來也不一定會有良好的效果，往往還需要指揮額外進行許多調整。幸好近年由於樂團訓練方法與技術的提升，使得移植作品的缺陷得到相當的彌補。那麼回歸到劉靖之所提的三點，「國樂版」的《梁祝》是否得到了適當的評價？

管絃樂版本《梁祝》在表達方式上，除了使用西方古典浪漫交響音樂方式來寫作以外，對中國傳統音樂多有借鑑：其一，使用傳統戲曲旋律做為發展的主題動機；其二，借用了傳統戲曲板式；其三，吸收了許多二胡及中國唱腔的滑音方法。扣除掉樂器載體是西方交響樂器這一點，作品的表達方式其實與「古典風格現代國樂」是相似的。《梁祝》音樂中所要刻畫的真摯、勇敢的愛情，以及「不自由毋寧死」的決心，配合動人婉轉充滿抒情意味的旋律深深的打動許多人的心，雖然有人認為《梁祝》音樂結構太大有些過於鬆散，卻還是不能不承認這首作品當中流露出的強大情緒感染力量。然而考慮到「樂器」給作品所帶來的影響，《梁祝》的眾多國樂版本似乎很難在美學欣賞的角度上超過管絃樂版本。首先是主奏樂器的性能，以最常用來與小提琴比擬的胡琴類為例，其實無法負荷同樣廣度的音域，此外國樂團缺乏銅管極難做到像管絃樂團一樣亮麗厚實的音色這也使得作曲家原先設計在管絃樂團上的效果，不太容易以國樂團表現。從「現代國樂」這個樂種的角度來看，《梁祝》的表達方式於主流是接近的，《梁祝》在華人世界建立的權威形象更讓眾多演奏家、作曲家前仆後繼希望能夠讓這個音樂以更多不同的載體傳遞、表現，筆者以為改編者的用心是值得肯定的，這是基於一種對經典美的嚮往與追求，小提琴優美的旋律換成民族樂器詮釋之後往往在演奏語法及音色上能具備更深厚的傳統韻味，因此雖然樂團的部份較管絃樂薄弱，但音樂仍能賦予聽眾感染力。移植的《梁祝》——特別是樂團的部份，多少顯得有些左支右絀，在「一件衣服大家搶著穿」³²⁷的情形下即便如何用心於移植版本的再造，移植版本《梁祝》在表達能力上多少產生了缺陷，因此不論原來的《梁祝》如何經典、被賦予了高度的藝術評價，其最後的結果是移植版本本身的藝術價值是減損的，通常都只能是原版《梁祝》的次級衍生。

那麼當我們以表達方式、表達能力與藝術高度來檢示《西北組曲》時，又能得到什麼樣的論點呢？就表達方式來看，《西北組曲》繼承了許多中國音樂的傳

³²⁷ 訪談陳澄雄，2009年5月15日。

統元素，例如旋律、音程、音階、節奏板速、曲式結構、特色演奏法、樂器組合，同時他也繼承了「現代國樂」合奏作品的樂隊編配樣式，此外也像許多「現代國樂」合奏作品一樣大量融合中國吹打樂。《西北組曲》另一項特殊的「繼承」是繼承了前輩「創新」的概念。在《秋決》中林樂培開發、擴充了胡琴模仿人聲唱腔的功能，並進一步將這種仿人聲也運用到嗩吶上，最後更將這「冤枉阿」的聲腔擴展為動機音型成為該曲第三樂章《叫冤聲動地又驚天》的主軸，譚盾在《西北組曲》中雖然不是運用器樂模仿人聲，但是他與林樂培一樣持續開發樂器演奏法的可能，大量的利用極少人使用的噪音化胡琴滑音、極高音，使得通常作為樂音樂器使用的胡琴脫胎為截然不同的音響樂器，繼承了前人對樂器特殊性、效能開發的精神來發展的新音響。在《西北組曲》第三樂章《想親親》中也使用了當時在「現代國樂」中少見的片狀織體音響，³²⁸隨著旋律進行輔以平行和聲的方法與傳統音樂中笙的和聲方式類似，但譚盾並非照般傳統五八度和聲也沒有死守完全平行的手法，而是以兩個四度疊合搭配其他音程巧妙地讓功能和聲中的穩定感植入片狀的迷濛旋律與音響中。以表達能力方面，《西北組曲》與其他「現代國樂」合奏作品相較，一樣立足於標題音樂的審美主流，發揮音樂敘事、寫景、抒情的功能，這些「繼承」奠定了《西北組曲》能夠被主流審美接受的基礎，但是重要的是作曲家的音樂語言能充分的和他訴求的題意相合，因而達到互相輝映的作用，譬如《老天爺下甘雨》中，作曲家在引子裡運用革胡的低音與彈撥樂的高音有效地營造出天地的空間感，人聲與擊樂錯落穿插表現出處在蒼茫天地間人的渺小，一聲「ha」簡潔又巧妙表現出乾旱味，短短 mm.1-14 小節寫出了一幅讓人印象深刻的音畫，另外該樂章的最後人聲「m」的長吟與革胡低音長音、笙的旋律表現出虔誠、感恩的吟唱，這兩者的音響效果在過往的作品中都是沒有的，而這個創新的音響有效的協助作曲家表達出鋪陳他的音樂主題，讓聽眾深刻感受到作曲家的創作意念。

³²⁸ 關於這點主要受益於陳如祁老師，他提示筆者當時第一次演出時，第三樂章這種片狀的音響讓樂團成員印象深刻，因為在當時從沒見過這種寫法。訪談陳如祁，2009年5月18日。

《西北組曲》的成功顯示出作曲家的才能與巧思，也為新生代的「現代國樂」作曲家開了另一個典範。在台灣新生代作曲家陸檉的「現代國樂」作品中，就從譚盾《西北組曲》中學習了許多方法與觀念。例如在《山·樂——鯨面老人的獨白》中同樣利用胡琴類樂器高音音區音色弱、音響不乾淨的特色，《西北組曲》中將這個特色用來表現傳統吹打中音律不齊所造成的尖銳聲響，但陸檉則進一步使用弱奏顫弓來營造山林間蟲鳥鳴叫的自然聲響。在陸檉另一作品《西秦王爺》中也使用了許多與《西北組曲》相似的手法，譬如大量地使用四度架構的和弦、大量使用二度與七度，在引子中的笛、嗩更讓人聯想起《老天爺下甘雨》中模擬民間管樂的用法，此外陸檉也充分消化吸收了傳統音樂中的音樂元素，在作品中表現出濃厚的秦腔韻味與傳統的古樸感，中國大陸作曲家劉文金為此嘖嘖稱奇並給予了高度的評價，這個作品現在在香港及中國大陸也已經被高度評價並多次上演。³²⁹

綜合來看，筆者以為「現代國樂」作品在表達方式上無論是偏向中國傳統多點或是偏向西方審美多點，那些被廣泛接受並且給予高度評價的作品，除了能夠在寫作方法、配器、旋律上得到聽眾認可，一般來說都還需具備一定的情緒感染力，使得聽眾在情感上得到共鳴進入音樂所要言說的主題。而音樂的情緒感染力，最主要還在作曲者的功力，也就是作曲家如何妥善組織適當的表達方式來最大化作品的表達能力，當作曲家所輸入的與聽眾所能接受的達到一個最大的平衡時，作品也就得到了審美的認同。《西北組曲》一方面反映了「現代國樂」共通的審美價值，一方面也藉由本身的創意，持續開拓「現代國樂」作品的多元面貌。

³²⁹ 劉文金，〈在秦派二胡論壇開幕式會上的講話〉，《中國民樂》，2009年10月28日，第5版。

小結

在這個章節裡，探討了《西北組曲》中所隱藏的幾項「對話」，藉以呈現背後的審美現象。

首先是電影《黃土地》配樂、舞劇《黃土地》配樂與《西北組曲》的對話，呈現了電影與舞劇、趙季平與譚盾、譚盾與譚盾自己三方面的交談。從電影配樂到舞劇配樂，趙季平與譚盾呈現出截然不同的風格，對照出對於「傳統」如何再利用於「現代」的不同觀念。接著進一步縮小焦距在《西北組曲》上，探討音樂如何繼承了舞劇的特色營造出作品的「前衛」風格。作為舞劇的配樂，促使具備了強烈的「劇場」性質，使得譚盾特有的音樂儀式性能夠更強烈的表現在這個作品中，這個作品算是譚盾作品中較不「前衛」的，但是卻也一樣表現出他日後的前衛特徵，這是譚盾透過《西北組曲》，與自己音樂個性的一次呼應。

《西北組曲》被不同指揮多次演繹，這些不同的版本，除了可比較指揮們的詮釋思維，同時也可以觀察到《西北組曲》本身所具有的強大的地方色彩，這個強烈的色彩顯現出作曲家對傳統深刻的體會與有效的運用。從訪談中，也體現出指揮家對這一特色的掌握，顯示出對傳統的、地方色彩的重視，是「現代國樂」詮釋中一個重要面向。

將《西北組曲》與當代「現代國樂團」流行金曲互相比較，顯示出當代對傳統與創新雙向的審美需求。「現代國樂」對音樂表現中國傳統，「標題」與「題材」是很主要的方式。藉由標題與題材的傳統性，音樂所使用的傳統語言更能被聯想與接受。然而僅僅是表現傳統、表現民族風味，並不能滿足需求。「現代國樂」從發生到現在，一直在追求新的發展與改變。《西北組曲》之所以受到肯定與歡迎，表示他掌握了這股審美潮流，同時由於他成功地掌握了新舊中西的平衡，也為此種審美理念豎立了新的模範對象。

第六章、結論

本文從音樂的概念（conceptualization about music）、與音樂相關的行為（behavior in relation to music）、音樂聲響（music sound itself）三元概念出發，觀察《西北組曲》的時代背景、譚盾的創作背景、相關前身文本的背景、相關文本對照、《西北組曲》的音樂內容、不同指揮的詮釋。

經過本文梳理得知，《西北組曲》以獨立作品發表是在 1990 年，由台北市立國樂團委託創作，在發表當時作品的名稱爲《第一西北組曲》。由於這個作品當中第一樂章《老天爺下甘雨》與第二樂章《鬧洞房》的音樂素材主要改編自他在 1986 年爲舞劇《黃土地》所創作的配樂，因此有人又將曲名中的「西北」別稱「黃土地」，但實際上真正的《「黃土地」組曲》是 1987 年由舞劇首演指揮關迺忠所裁剪組合的舞劇配樂選曲。1996 年台北市立國樂團錄製該曲，經由作曲家授意將樂曲正名《西北組曲》，在此之後這個作品也越來越常被演出，迄今已成爲「現代國樂團」的一首經典曲目。

關於《西北組曲》這個作品的主要特色與它對「現代國樂」的意義，筆者以爲主要可以透過下面兩方面來觀察：

第一，《西北組曲》相關文本對照：《西北組曲》在音樂素材上雖有一半取自舞劇《黃土地》，但是他的音樂所要表達的已與舞劇的故事文本不相關，僅僅是利用音樂來作爲風土人物的連篇畫像而已。電影、舞劇《黃土地》兩者表現手法雖有差異，但主要都是把各種風土人物、傳統素材用爲表達對政治、時事感想的材料，這是《西北組曲》與散文、電影、舞劇等前身文本們最大的差異。脫離了政治的色彩，《西北組曲》的藝術生命卻比他們都還要來的長久而輝煌。將焦點僅放在音樂的手法上，筆者對照了譚盾與趙季平這兩位都在影視與「現代國樂」方面受到高度評價的作曲家。兩位作曲家的不同寫作方法，透過電影與舞劇《

黃土地》的風貌差異被突顯出來，特別是在傳統與現代的表現方面。趙季平所創作的音樂顯示出傳統的原汁風味，音樂風格較為古典、雅致、豐美、均衡，正如電影將傳統畫面作為拼貼素材；譚盾則將傳統元素抽取出來，將他們誇大的表現、重組，在誇張、奇異之中展現出富有傳統面貌，與舞劇破碎的舞蹈語言結構互相呼應。雖然趙季平為電影《黃土地》所寫的配樂，並未使用「現代國樂團」，但他仍舊是以傳統樂器為主交響樂團為輔，在音樂的編配上恰好也代表了「現代國樂」以傳統旋律加上西方和聲思維的一種方式，與譚盾為舞劇所做音樂相比較，後者代表了另一種以前衛思想表現傳統意境的流派。將《西北組曲》放在這個文本比較的脈絡中，突顯出譚盾與《西北組曲》在鏈結傳統與現代方面如何另闢蹊徑。

第二，《西北組曲》與「現代國樂團」的對話：「現代國樂團」編制、作品型式的發展，顯示出一種音樂審美意識的角力過程，由中國傳統音樂與西方古典音樂分據拔河繩兩端。從單音走向複音、從古典交響走向現代音樂、從獨奏走向合奏，「現代國樂」的成形，就是在結合中西新舊、創造能表現「現代」的過程中建立的。文革之後，中國大陸許多學院西方音樂訓練的作曲家將注意力放在傳統器樂上，他們對西方「現代派」的接觸促使他們在將兩者結合在一起。70年代末期，「現代派」方法進入「現代國樂」的創作中，除了單純的求新之外，也因為西方現代派當中有許多核心理念恰巧能與中國傳統音樂價值契合，對傳統與現代的雙向索求便在此中得到滿足，促成了新的融合觀點，造就了新的「現代國樂」作品風格。此外在70年代末期香港、台灣紛紛成立職業樂團，造成曲源的龐大需求，促進大量的新作品產生，提供多元風格作品表現的機會。《西北組曲》就誕生在這樣的時機。將《西北組曲》與其他「現代國樂團」的流行作品並排，可以發現《西北組曲》恰與主流審美品味符合，這個審美品味一方面來自對傳統的繼承，另一方面則來自對現代的探索。傳統的繼承分為兩部分，包含「現代國樂」傳統以及中國傳統兩部分。「現代國樂團」發展迄今，對音樂的具體描寫

能力仍舊十分重視，因此強調音樂敘事、寫景與抒情三項功能與標題的呼應；其二，是重視音樂表現「傳統」的能力。「現代國樂團」自始至終都不是為了成為西方交響樂而存在的，為了成為「中國」³³⁰的表徵、為了具備「中國性」，「現代國樂團」唯有具備表現「傳統」的能力，才能確認自身的「中國」價值。《西北組曲》繼承了對作品標題功能的傳統，同時也充分表現出中國的傳統地方風味，從幾位重要指揮對該作品的詮釋以及看法就充分的證明這點。然而僅僅是具備「表現傳統」的審美品味，並無法使《西北組曲》成為新的「經典」，他只說明了《西北組曲》當中反映出主流的審美品味而已。當進一步置放《西北組曲》於「現代國樂團」發展的脈絡下與其他作品比較，可以發現這個作品在「表達方式」上能有自己的創新之處，在「表達能力」方面能夠充分傳達他的藝術意旨，具備了作曲誠意，最後由於他在寫作技術上能充分發揮樂團的性能來表現他的藝術思想因而突顯出這個作品的「藝術高度」。這裡揭露出《西北組曲》成功的秘訣，亦即同時兼具主流審美品味以及自身獨特的經典價值。

在《西北組曲》與「現代國樂」的多元對話之中，呈現出時代、社會等背景對樂種、作曲家、作品的影響以及藝術審美的動態建構過程。《西北組曲》在中西新舊的平衡之中取得了經典的價值，經過多次的灌錄唱片、多次的演出，他的音樂語言被越來越多的人熟悉、接受，成為日後「現代國樂」工作者所站的巨人的肩膀。

³³⁰ 這裡筆者所說的中國，是一種文化意義上的中國。

附件

訪談關迺忠，2009年6月11日。

訪談閻惠昌，2008年10月30日。

訪談陳中申，2009年10月26日。

訪談陳如祁，2009年5月18日。

訪談陳澄雄，2009年5月15日。

譚盾電子郵件，2009年6月16日。



參考文獻

專書

王安國

2004《現代和聲與中國作品研究》。重慶：西南示範大學出版社。

王光祈

1928《歐洲音樂進化論》。上海：中華書局。

李吉提

2004《中國音樂結構分析概論》。北京：中央音樂學院出版社。

李詩原

2004《中國現代音樂：本土與西方的對話：西方現代音樂對中國大陸音樂創作的影響》。上海市：上海音樂學院出版社。

汪毓和

2002《中國近現代音樂史》。北京：人民音樂出版社、華樂出版社。

完顏紹元

2004《民俗文化趣談：婚嫁》。香港：萬里書店。

馬桂花

1991《中國西部歌舞論》。青海：青海人民出版社。

高子銘

1959《現代國樂》。台北：正中書局。

居其宏

2011《新中國音樂史 1949-2000》。湖南：湖南美術出版社。

柯藍

1983《柯藍散文選》。石家莊：花山文藝出版社。

郭秀容

2005《現代國樂團（民族管弦樂團）樂器改革之研究》。台北：仙靖貿易有限公司出版部。

梁茂春

2004《中國當代音樂(1949-1989)》。上海：上海音樂學院出版社。

許常惠

1994《台灣音樂史初稿》。台北：全音樂譜出版社。

陳明志

2004《中樂因您更動聽：民族管弦樂導賞》。香港：三聯書店。

陳健華

1974《中國優秀民歌代表集》。香港：英利出版社。

焦雄屏

1990《黃土地》。台北：萬象出版社。

喬建中

2005《中國經典民歌鑑賞指南》。上海：上海音樂出版社。

彭麗

1994《彭修文民族管弦藝術研究》。北京：中央音樂學院出版社。

董榕森

1984《實用中國樂法》。台北：國立編譯館。

黃體培

1983《中華樂學通論（第二編：樂律）》。台北：行政院文建會。

馮志蓮

2003《民歌新論》。北京：中國文聯出版社。

張承志

1984《老橋》。北京：北京文藝出版社。

劉靖之



1998《中國新音樂史論》。台北：燿文事業有限公司。

2009《中國新音樂史論》。香港：中文大學出版社。

蕭雲儒

1989《中國西部文學論》。青海：青海人民出版社。

劉育和

1998《劉天華全集》。北京：人民音樂出版社。

劉毅志

1976《國樂津樑（第四冊—二胡的研究）》。台北：台北市中國民族音樂學會。

苗晶，喬建中

1987《論漢族民歌近似色彩區的劃分》。北京：文化藝術出版社。

梁泉、高思遠

2008《腰鼓—中國國粹藝術讀本》。北京：中國文聯出版社。

陳建華、陳潔

2005《民國音樂史年譜 1912-1949》。上海：上海音樂出版社。

魏龍、柯北

2008《謀天下：從西北漢子到奧運會總導演》。北京：中國畫報出版社。

劉靖之、吳贛伯

1994《中國新音樂史論集—國樂思想》。香港：香港大學亞洲研究中心。

瑪麗—克萊爾·繆薩（Marie-Claire Mussat）

2005《二十世紀音樂（Trajectoires de La Musique au XX^e Siècle）》，馬凌、王宏
一翻譯。北京：文化藝術出版社。

安德魯·瓊斯（Andrew F. Jones）

2004《留聲中國—摩登音樂文化的形成（Yellow Music: Media Culture and
Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age）》，宋偉航翻譯。台北：台灣商
務印書館。

達爾豪斯（Carl Dahlhaus）

2006 《音樂美學觀念史引論 (Musikästhetik)》, 楊燕迪譯。上海: 上海音樂學院出版社。

宇文所安(Stephen Owen)

2003 《他山的石頭記: 宇文所安自選集 (Borrowed stone: Stephen Owen's selected essays)》, 田曉菲譯。南京: 江蘇人民出版社。

鮑若望 (Bao Ruo-Wang)、魯道爾夫·切爾敏司機 (Rudolph Chelminski)

1989 《毛澤東的囚徒 Prisoner of Mao》, 田國良、何祚康、倪行敏、陸宏蓀、修光亞、陸震倫、魏海生翻譯。北京: 求實出版社。

愛德華·薩伊德 (Edward W. Said), 丹尼爾·巴倫波因 (Daniel Barenboim)

2006 《並行與弔詭: 薩伊德與巴倫波因對談錄 (Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society)》, 吳家恆翻譯。台北: 麥田出版。

Clifford Geertz, *Local Knowledge: further essays in interpretive anthropology*, New York: Basic Books, 2000.

Merriam, Alan P. *The Anthropology Of Music*. Evanston: Northwestern University, 1964.

期刊論文

大衛

2006 〈父母恩愛造就樂壇驕子〉。《老同志之友》, 7 (2006) : 8。

王安國

1990 〈從《樂隊劇場 II : Re》看譚盾近作的文化意義〉。《中國音樂學》, 2 (1990) : 5-10。

王同

1999 〈對「大同樂會」在現代國樂演進中的認識〉。《音樂與表演—南京藝術學院學報》, 2 (1999) : 34-7。

王曉平

1999〈論信天游的審美特色〉，《交響—西安音樂學院學報》。2(1999)：69-72。

文源

2007〈《黃土地》：從小說《深谷回聲》到電影《黃土地》〉。《小說評論》，1
(2007)：197-200。

史和平

2005〈論黃土地安塞腰鼓〉。《藝術百家》，85：108-111。

田青

1998〈世紀末看中國民族音樂〉。《天涯》，2(1998)：120-6。

田恬

1985〈掬起黃河水，潑出陽剛美—訪廣西製片廠《黃土地》青年製片組〉，《電
影評介》。9(1985)：18-9。

石崢嶸

2006〈譚盾音樂的神祕主義傾向〉。《藝術教育》，8(2006)：74-6。

石田一志

1999〈亞洲熱風吹向二十一世紀—訪譚盾陳其鋼〉。《人民音樂》，397：18-20。

仲稼

1982〈清除精神污染 繁榮音樂創作—紀念毛澤東同志九十誕辰〉。《人民音樂》，
12(1982)：3-5。

余少華

1997〈創建中國大型合奏文化—從彭修文先生逝世想起〉。《人民音樂》，6
(1997)：7。

余學先

1997〈譚盾的成名之路〉。《文體時空》，8(1997)：30。

李西安

1994〈文化轉型與國樂的張力場結構〉。《中國音樂學》，4(1994)：44-50。

2000〈我們將如何面對21世紀？民族管弦樂隊的轉型、解構及其他〉。《人民音

樂》，408：7-11。

李吉提

2000〈傳統與創新〉。《人民音樂》，437：8-11。

李凌

1983〈細心謹慎 持之以恆〉。《人民音樂》，12（1983）：11。

李煥之

1984〈清除污染繁榮創作〉。《人民音樂》，1（1984）：2。

1988〈傳統音樂和我的創作〉。《音樂研究》，2（1988）：25-38。

沈洽

1982〈音腔論〉。《中央音樂學院學報》，4（1982）：13-21。

1983〈音腔論（續）〉。《中央音樂學院學報》，1（1983）：3-12。

青主

1934〈我亦來談談所謂的國樂問題〉。《音樂教育》，2/8：11-17。

金建民

1979〈民族音樂寶庫中的珍品——《春江花月夜》簡說〉。《音樂愛好者》，1（1979）：50-51。

洪霽

2000〈舒巧的舞劇創作和舞蹈教學〉。《北京舞蹈學院學報》，3（2000）：15-29。

姚莉莉

2003〈從「信天游」透視陝北民間文化藝術的特徵〉。《黃鐘—武漢音樂學院學報》，4（2003）：48-51

孫培章

1994〈從傳統走向創新—中廣國樂團卅至六十年代往事〉。《北市國樂》，96：1-4。

凌律

1982〈大同樂會民族樂器圖片簡釋-兼談大同樂會和創辦人鄭觀文〉。《樂器》1

(1982) : 5-11。

烏爲

1986〈論《黃土地》和《深谷回聲》〉。《晉中師範高等專科學校學報》，1(1986) : 28-32。

馬燕萍

2005〈也談歌曲東方紅的由來〉。《文史雜誌》，116 : 22-3。

梅雪林

1995〈從《音樂雜誌》看國樂改進社—兼談劉天華的國樂思想〉。《音樂研究》，4(1995) : 90-93。

許光毅

1984〈大同樂會〉。《音樂研究》，4(1984) : 114-5。

許常惠

1981〈近三十年來我的音樂發展〉。《教育資料集刊》，6 : 225-244。

梁茂春

1993〈他大步登上世界樂壇—記中國青年作曲家譚盾〉。《中外文化交流》，6(1993) : 29-41。

1997〈當代民族器樂合奏創作四十年(1949-1989)〉。《人民音樂》，369 : 10-20。

1998〈他大步登上世界樂壇—記中國青年作曲家譚盾〉。《中外文化交流》，6(1993) : 29-41。

梁振華

2001〈時代的雙重奏—初探新時期中國文學與電影的互映互動〉。《湖南師範大學社會科學學報》，1(2001) : 96-100。

陳正生

1995〈大同樂會紀錄片—《國民大樂》〉。《音樂愛好者》，1(1995) : 36。

喬建中

1997〈民族樂隊作品創作四十年〉。《人民音樂》，369：4-10。

彭南

1985〈西方現代音樂辯證〉。《人民音樂》，8（1985）：10-3。

黃俊傑

2006〈論古代「中國」概念的涵義及其在近世日本與現代台灣的轉化〉。《台灣東亞文明研究學刊》，6：91-100。

楊忠衡

1996〈台灣民樂錄音的里程碑—台北市國一次漂亮而成功的出擊〉。《北市國樂》，121：19。

董榕森

1987〈近三十年來我國之傳統音樂教育〉。《教育資料集刊》，12:599-633。

葉純之

1984〈要更深入地研究、評介西方現代音樂—《一個星期日的午後—關於「新音樂」的對話》讀後〉。《人民音樂》，3（1984）：7-10。

1986〈第一屆中國現代作曲家音樂節帶給我們什麼啓示??〉。《人民音樂》，9（1986）：15-9。

葉舒憲

2003〈文學尋根的學術意義與思想意義〉。《文藝理論與批評》，6（2003）：42-50。

鄢家駿

1987〈探索離不開堅實的生活大地—訪青年導演陳凱歌〉。《中國農墾》，5（1987）：35-6。

趙世民

2002〈譚盾印象〉。《人物》，4（2002）。

趙楓

1984〈開展批評與自我批評清除精神污染〉。《音樂研究》，1（1984）：2-5。

趙季平

1985〈電影《黃土地》音樂創作札記〉。《人民音樂》，9（1985）：19-21。

劉建峰

2004〈陝北民歌特徵旋法初探〉。《延安大學學報》，6（2004）：90-94。

鄭體思

1998〈我國第一支新型專業民族管弦樂隊的誕生與發展〉。《黃鐘—武漢音樂學院學報》，2（1998）：47-51。

錢仁平

2006〈譚盾作品目錄〉。《音樂愛好者》，1（2006）：26-7。

曉深（編輯）

1985〈《黃土地》衝擊波〉。《當代電影》，4（1985）：155-160。

應萼定

1987〈中國第一個女總監—舒巧在香港〉。《上海戲劇》，2（1987）：29-31。

蔣青

1991〈中國傳統音樂對專業器樂創作的滲透〉。《中央音樂學報》，1：11-20。

韓國璜

1990〈北京大學音樂傳習所研究—上〉。《音樂藝術—上海音樂學院學報》，2：1-9。譚盾

1992〈無聲的震撼〉。《表演藝術》，0：100-5。

譚盾（自述、編輯部整理）

1998〈紐約吹來世紀風—譚盾談音樂〉。《音樂愛好者》，5（1998）：18-21。

盧亮輝

2001〈現代國樂作品運用傳統素材之探討〉。《人民音樂》，422：15-17。

鐘子林

1984〈1945年以來的西方現代音樂與我國音樂創作的關係〉。《人民音樂》，10（1984）：47-53。

蘇青

2006〈民間樂器的個性演奏法在民樂合奏創作中的運用〉。《藝術百家》，93：105-107。

顧冠仁

2000〈大型民族樂隊的音響問題〉。《人民音樂》，410：20-1。

楊青、蔡夢

2008〈我國民族器樂創作初期的軌跡初探（上）〉。《音樂研究》，6（2008）：24-34。

2009〈我國民族器樂創作初期的軌跡初探（下）〉。《音樂研究》，1（2009）：72-85。

張錦鴻、申學庸、許常惠、董榕森

1971〈中國樂壇六十年〉。《藝術學報》，10:3-36。

崔述煒、廖倚群

2002〈著名音樂家譚盾與他的父母親〉。《老年人》，2：30-1。

孫克林、林友仁、應有勤、夏飛雲

1982〈我國民族管弦樂隊結構體制的形成和沿革〉。《中央音樂學報》，1：10-7。

當代文壇編輯部

1984〈堅決清除文藝上的精神污染〉。《當代文壇》，1（1984）：3-6。

中國音樂學編輯部

1985〈一石激起千層浪—「譚盾民族器樂作品音樂會」座談會簡述〉。《中國音樂學》，1（1985）：134-6。

Rice, Timothy,

1987 "Towards the Remodeling of Ethnomusicology," *Ethnomusicology*, 31:3 (Fall 1987): 469-488.

論文集

王安國

2004〈新時期的中國音樂創作〉。收於《現代和聲與中國作品研究》，王安國，232-6。重慶：西南示範大學出版社。

王繼平

2003〈論近代中國的文化傳統主義〉。收於《近代中國與近代文化》，王繼平，123-135。北京：中國社會科學出版社。

余少華

1999〈香港的中國音樂〉。收於《香港音樂發展概論》，朱瑞冰，263-326。香港：三聯書店。

2001〈「國樂」與「中樂」在香港的政治文化功能——中、華、民、國樂與香港中樂團的歷史文化背景〉。收於《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》，余少華，63-95。香港：香港：牛津大學出版社。

呂金藻

1994〈20世紀華人民族器樂創作回顧〉。收於《回首百年：二十世紀華人音樂經典論文集》，汪毓和、陳聆群，197-207。重慶：重慶出版社。

李煥之

2006〈談談中學的音樂教育〉。收於《李煥之音樂文論集》，李群選，99-107。北京：人民音樂出版社。

周凡夫

1999〈本世紀的香港音樂演出活動〉。收於《香港音樂發展概論》，朱瑞冰，29-128。香港：三聯書店。

高子銘

1960〈現代的國樂〉。收於《中國音樂史論集（二）》，戴粹倫，1-52。台北：中華文化出版事業委員會。

高厚永

1994〈回顧與展望—爭論與探索發展了二十世紀的國樂〉。收於《中國新音樂史論集—國樂思想》，劉靖之、吳贛伯，3-6。香港：香港大學亞洲研究中心。

袁靜芳

1994〈歷史的回顧—評 20 世紀中國傳統樂器獨奏音樂創作〉。收於《回首百年：二十世紀華人音樂經典論文集》，汪毓和、陳聆群，1-10。重慶：中華民族文化促進會。

梁茂春

1999〈香港作曲家與作品〉。收於《香港音樂概論》，朱瑞冰，129-174。香港：三聯書店。

陳永華

1999〈香港的現代音樂〉。收於《香港音樂概論》，朱瑞冰，263-326。香港：三聯書店。



陳裕剛

1994〈影響台灣地區四十年來國樂器樂發展之因素〉。收於《中國新音樂史論集—國樂思想》，劉靖之、吳贛伯，348。香港：香港大學亞洲研究中心。

陳凱歌

2003〈我怎樣拍《黃土地》〉。收於《二十世紀中國電影理論文選—下》，羅藝軍，.646-661，北京：中國電影出版社。

曾葉發

1989〈談現代音樂創作之民族性問題〉。收於《民族音樂研究》，劉靖之，193-201。香港：商務印書館有限公司。

彭修文

1994〈民樂瑣談〉。收於《中國新音樂史論集—國樂思想》，劉靖之、吳贛伯。香港：香港大學亞洲研究中心。

葉純之

1997〈從創作角度看中國民族管弦樂隊的前景〉。收於《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會文集》，余少華，42-6。香港：臨時市政局。

張藝謀

2003〈《黃土地》攝影闡述〉。收於《二十世紀中國電影理論文選一下》，羅藝軍，662-666。北京：中國電影出版社。

劉天華

1998〈我對於本社的計畫〉。收於《劉天華全集》，劉育和，187-8。北京：人民音樂出版社。

1998（1927）〈國樂改進社緣起〉。收於《劉天華全集》，劉育和，185-6。北京：人民音樂出版社。

劉靖之

1986〈歐洲音樂傳入中國〉，《中國新音樂史論集》，劉靖之，1-2。香港：香港大學亞洲研究中心。

黎鍵

2005〈中樂合奏傳統與交響化問題〉，收於《長河集—香港民族音樂學會二十周年文集（1984-2004）》，劉靖之、李明。香港：香港大學亞洲研究中心。

蕭友梅

2004（1931）〈對於大同樂會仿造舊樂器的我見〉，收於《蕭友梅全集》，陳聆群、洛秦（2004），389。上海：上海音樂學院出版社。

2004（1939）〈復興國樂之我見〉，收於《蕭友梅全集》，陳聆群、洛秦（2004），736-8。上海：上海音樂學院出版社。

羅藝軍

2003〈初版序言〉。收於《二十世紀中國電影理論文選一下》，羅藝軍，1-38。北京：中國電影出版社。



Shove, Patrick and Burno H. Repp

1995 'Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives,' in *The Practice of Performance: studies in musical interpretation*, edited by John Rink. New York: Cambridge University Press.

Lau, Fredric

2004 'Fusion or Fission—The Paradox and Politics of Contemporary Chinese Avant-Garde Music,' in *Location East Asia in Western art music*, edited by Yayoi Uno Everett and Frederick Lau. Middletown: Wesleyan University Press.

研討會論文集

余少華

1997〈序〉。收於《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會文集》，余少華，iv-xviii。香港：市政局。

周龍

1997〈中國民族器樂的創作與實踐〉。收於《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會文集》，余少華，63-66。香港：市政局。

林樂培

1997〈《秋決》及《昆蟲世界》如何以「洋為中用」，為香港中樂團奠下「現代交響化」的基礎〉。收於《中國民族管弦樂發展的方向與展望—中樂發展國際研討會論文集》，余少華，48-62。香港：香港臨時市政局。

修海林

2000〈中國音樂教育的兩大癥結〉。收於《「音樂的傳統與未來」國際會議論文集》，明立國，84-102。台北：行政院文化建設委員會。

梁茂春

1997〈論民族樂團交響化—為香港中樂團主辦的研討會而作〉。收於《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會文集》，余少華，6-13。

香港：香港臨時市政局。

秦鵬章

1997〈要交響化不要交響樂隊化〉。《中國民族管弦樂發展的方向與展望：中樂發展國際研討會文集》，余少華，1-5。香港：香港臨時市政局。

陳如祜

2000〈對現代國樂交響化的觀察與評價—從指揮、作曲及樂隊訓練角度談起〉。收於《現代國樂研討會論文集》，賴錫中，。高雄：高雄市國樂團。

陳永華

1992〈香港新音樂委約創作年表 1970-1990〉。收於《中國新音樂史論集—回顧與反思》，劉靖之，342-377。香港：香港大學亞洲研究中心。

陳裕剛

2000〈回顧樂團歷年來演出作品之本土性—以北部國樂團為例研討會〉。收於《台灣現代國樂之傳承與展望—與傳統音樂接軌，研討會論文集》，賴錫中。高雄：高雄市國樂團。

博(碩)士論文

于平

2003《中國現當代舞劇發展史綱要》。北京：中國藝術研究院。

王政益

2006《台灣戰後文化政策對於現代國樂發展的影響—1949-1987》。台北：中國文化大學。

林佩娟

2006《多元文化的再現與延伸—論國樂的產生與在台灣的發展》。台南：國立台南藝術大學。

邱藏鋒

2007《國樂改革發展與文化認同》。台南：國立台南藝術大學。

孫沛元

2007《傳統與現代之間：現代國樂發展過程中的觀察及反思》。台南：國立台南藝術大學。

陳俊吉

2003《臺灣國樂發展初期作品的分析(1949-1970年國樂作品的探討)》。台北：國立臺灣師範大學。

黃文玲

2000《五十年間(1949-1999)臺灣的國樂發展研究》。台北：國立台灣師範大學。

劉至軒

2009《譚盾作品《第一西北組曲》之研究與指揮詮釋》。台北：國立台灣師範大學。

報紙



司徒敏青，〈民樂發展開荒牛〉。《信報》，2004年8月5日，香港。

侯惠芳，〈大陸旅美作曲家譚盾到台北〉。《民生報》，1989年11月12日，台北，14版。

陳碧華，〈海峽兩岸—教部審查大陸留學生訪台，譚盾等十八人過關〉。《聯合報》，1989年8月6日，台北，第4版。

劉文金，〈在秦派二胡論壇開幕式會上的講話〉。《中國民樂》，2009年10月28日，台北，第5版。

賴家寧，〈譚盾作品在台出版具意義〉。《聯合報》，1996年4月24日，台北，35版。

賴家寧，〈譚盾西北組曲氣勢大——北市國錄專輯馬水龍梆笛協奏曲首次以國樂版呈現〉。《聯合報》，1996年1月25日，台北，35版。

1990〈中國作曲家研討會明先發表作品〉。《聯合報》，1990/10/4，台北，17版。

CD 與其他影音資料

- 〈西北組曲〉，譚盾作曲。收於《西北組曲》，台北市立國樂團。上揚唱片。
- 〈西北組曲〉，譚盾作曲。收於《山水響》，香港中樂團。雨果唱片。
- 〈西北組曲〉，譚盾作曲。收於《詩經五首、西北組曲》，華夏民族樂團。雨果唱片。
- 〈西北組曲〉，譚盾作曲。收於《國立實驗國樂團九十年度經典系列音樂會：急管繁弦兵車行—陳澄雄與國立實驗國樂團》現場錄影資料，國立實驗國樂團。現場演出錄影，演出時間 2001 年 12 月 15 日。
- 《1999 年新年音樂會》，上海海文音像出版社，1999 年出版，曹鵬指揮，上海民族樂團。
- 《典藏中國音樂大系二：土地與歌》，風潮有聲出版公司，2001 年出版。
- 《黃土地》，香港舞蹈團，1998 年 7 月 10 日錄影資料。
- 《黃土地》，廣西製片廠，1984 年廣西電影製片廠製作，齊魯音像出版社出品。
- 《明月星輝—香港中樂團銀禧音樂會》，現代音像有限公司，2003 年出版，閻惠昌指揮，香港中樂團。
- 《華夏民族樂團》，中國科學文化音像出版社，2006 年出版，關迺忠指揮，華夏民族樂團。

樂譜

董榕森

1965 《國樂新曲之二巨人頌》。台北：中華國樂資料社。

1980 《國樂創作曲集二》。台北：金韻社。

吳伯超

1930 〈《飛花點翠》樂譜〉。《樂聲》，1/1：（1930/4/1）。台北：國立藝術專科學校樂藝社編輯。

網路資源

毛澤東

〈在延安文藝座談會的講話〉，《新華網》，<http://www.news.cn>。

朱家炯

〈解構思潮中的民族管絃樂：前衛作曲思維的應用及影響〉，《朱梓樂記》，
<http://oboe2578.blogspot.com/>。

林采韻

〈委託譚作《西北組曲》北市國賺到〉，《中時藝文村》，2009年1月13日，
<http://news.chinatimes.com/Chinatimes/newscontent/newscontent-artnews/0,3457,112009011300068+110513+20090113+C9811321,00.html>。

孫心裁

〈漫談吳伯超的《飛花點翠》琵琶主奏曲〉，《吹鼓吹小站》，
http://cmusic.idv.tw/suona/forum/topic.asp?TOPIC_ID=3428。

高文寧

〈中央民族樂團揮灑「七月的陽光」〉，《北京晨報》，2001/01/13。
http://news.huain.com/html/2001-08-13/news_80.html。

陳正生

〈柳堯章對民族音樂的貢獻〉，《吹鼓吹小站》，
<http://www.suona.com/people/pe20011022.htm>。

賀文

〈毛主席為什麼送我們下鄉〉，《華夏文摘》，<http://www.cnd.org>。

莊園

〈譚盾：中國是我創作的大本營〉，《新華網》，2002年11月14日。<http://www.xinhuanet.com>。

戴晴

- 〈《東方紅》始末〉，《博訊文壇》，http://www.boxun.com/hero/dangshi/7_1.shtml。
- 簡巧珍
- 〈緬懷前輩音樂家 開創音樂辭書新天地的王沛綸〉，《國立台灣交響樂團》，
http://www.ntso.gov.tw/web/magazine_content.asp?N_ID=770。
- 〈「西北風」中國流行樂原創第一波〉，《新京報》，
<http://www.thebeijingnews.com>。
- 〈舒巧〉，《中國文化網》，<http://www.chinaculture.org>。
- 〈譚盾與他的父母情〉，《湖南名人網》，<http://www.hnmrw.net>。
- 〈散文詩泰斗柯藍逝世〉，《中國散文詩日報》，<http://blog.sina.com.cn/sanwenshi>
國立台灣藝術大學，<http://www.ntua.edu.tw>。
- 台灣國家國樂團，<http://192.192.14.59/staff.asp?f=113&opid=113>。
- 亞洲藝術教育論壇，<http://www.arts-edu.org/client/pic/news.jsp?sNewsId=11>。
- 1978-2008 改革開放 30 年影像館，<http://space.tv.cctv.com/>。
- Mary Lou Humphrey, 'Tan Dun: Biography in Depth,' *Tan Dun on Line*,
<http://www.tandunonline.com>
- Popke, Jeff. "Modernity." *Encyclopedia of Human Geography*. 2006. SAGE
Publications. 22 Apr. 2009.
http://www.sage-ereference.com/humangeography/Article_n188.html
- Snyder, Sharon L. "Modernity." *Encyclopedia of Disability*. 2005. SAGE Publications.
22 Apr. 2009. http://www.sage-ereference.com/disability/Article_n548.html